



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ARAGON"

"EL ARTE PICTORICO DEL POSREVOLUCIONARIO
MEXICANO Y LA COMUNICACION IDEOLOGICA:
LOS MURALES DE JOSE CLEMENTE OROZCO"

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PERIODISMO Y
COMUNICACION COLECTIVA
PRESENTAN LAS ALUMNAS:
ARACELI GARCIA PAZ
ROCIO MONTOYA FLORES



ENEP
ARAGON

SAN JUAN DE ARAGON, MEXICO,

ABRIL DE 1993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

Introducción.

CAPÍTULO 1: EL ARTE Y EL HOMBRE	1
1.1 La naturaleza de la obra de arte	3
1.2 La pintura como arte	7
1.3 La pintura y su huella histórica	10
CAPÍTULO 2: SOCIEDAD, ARTE E IDEOLOGÍA.	31
CAPITULO 3: LA COMUNICACIÓN IDEOLÓGICA A TRAVÉS DEL MOVIMIEN- TO PICTÓRICO DEL POSREVOLUCIONARIO MEXICANO. . . 41	
3.1 Antecedentes del muralismo mexicano posrevolucionario.	45
3.2 Diego Rivera y las incongruencias de un artista.	52
3.3 David Alfaro Siqueiros; revolución, arte humano y vida social.	69
CAPITULO 4: OROZCO: DEL OFICIO PICTÓRICO AL COMPROMISO DE SER ARTISTA.	80
4.1 Orozco: Honestidad intelectual e ideológica.	84
4.2 La influencia de sus contemporáneos en la conformación de su oficio pictórico.	89
CAPITULO 5: LA COMUNICACION IDEOLOGICA DE LOS MURALES DE JOSE CLEMENTE OROZCO A TRAVES DE LA INTERPRE- TACION DE SU OBRA.	95

Conclusiones.

Bibliografía.

Hemerografía.

Apéndice.

Introducción

El hombre siempre se ha manifestado a través del arte por que éste es parte de la esencia de aquél y de la vida misma. - Es por ello que a lo largo de la historia se han realizado -- gran cantidad de trabajos sobre arte, sobre su historia, su de sarrollo, su interpretación y consecuentemente sobre arte y co municación.

El presente trabajo no es una tesis sobre arte, es decir, aunque mencione algunas cuestiones teórico-técnicas de arte, - que en su momento hemos creído imprescindible incluir para fa cilitar la comprensión de las obras analizadas, no es nuestra intención abordar el tema desde el punto de vista puramente es tético.

Hemos notado la gran ausencia de textos que hablen no só- lo de arte e ideología, ni de arte y comunicación, sino de ar- te, ideología y comunicación.

El término ideología es empleado en esta investigación de acuerdo a lo que afirma la teoría marxista, pero siempre bus-- cando un vínculo con la comunicación y el papel que desempeñan los medios de comunicación en nuestra sociedad.

Como es bien sabido, la comunicación se da gracias a la ca- pacidad de comunicarse del ser humano, es decir, gracias al -- lenguaje. El lenguaje en el arte lo hemos tomado como la apti- tud creadora del artista. La lengua en la comunicación pictóri

ca es la técnica que utiliza el pintor, y el habla (la concreción de la lengua) en la pintura serían los símbolos que emplea el artista para transmitir una idea.

Pintores preocupados por la injusticia social han intentado primordialmente la comunicación, pues sólo así podrían impactar al público tratando de influir en él y de este modo lograr una transformación de la realidad social, aunque este objetivo no siempre sea alcanzado.

Ésta, que parece una afirmación de Perogrullo, es la base para comprender la actitud, los principios y la obra integral de pintores como José Clemente Orozco. El efecto social que se logra a través de una obra pictórica es prueba de que la comunicación se da, y ésta es la única meta de los pintores comprometidos con su sociedad y con su momento.

Existe otra clase de artistas que también buscan comunicarse por otros medios y con diferentes finalidades. Hay quienes afirman que crean con fines estrictamente individuales, egoístas, aun cuando la psicología afirma que no es posible que se dé la creación artística en ese sentido, pues el arte siempre busca una comunicación que vaya más allá de la comunicación intrapersonal.

Cuando se producen las primeras obras pictóricas de que se tiene noticia (las pinturas de las cuevas de Altamira o los murales de Lancaux) la comunicación juega un papel principal, en contra de lo que pudiera pensarse por el hecho de haber sido creadas prácticamente a escondidas, en la penumbra; sin embar-

go, en muchos de los casos se tiene la certeza de que estas manifestaciones de arte primitivo buscaban la comunicación con -- las fuerzas naturales que se reflejaban en seres poderosos que podrían propiciar favorables condiciones de caza, del clima, de la suerte, etc.

Ahora bien, para analizar el carácter comunicativo y a la vez ideológico del arte -en concreto del arte plástico- quisi-- mos ubicarnos en el espacio-tiempo de tres etapas de indiscuti-- ble importancia en el desarrollo histórico de México: el prerre-- volucionario, el revolucionario y el posrevolucionario mexicano. ¿Y qué mejores protagonistas de estas etapas que los tres gran-- des del muralismo mexicano? Diego Rivera, David Alfaro síquei-- ros y José Clemente Orozco.

En esta investigación tratamos de buscar a través de sus - obras, a través de sus vidas, a través de sus contemporáneos el sentido ideológico que estos tres grandes artistas quisieron -- plasmar en sus murales, ya que el carácter comunicativo queda - de manifiesto por ser obras de arte.

De esta trilogía de grandes pintores seleccionamos como ob-- jeto de estudio a José Clemente Orozco, pues consideramos que es el más comprometido con su sociedad, el más honesto con su trabajo artístico y el mayor exponente del arte público, el arte mural.

José Clemente Orozco -evidentemente- logró y sigue logran-- do una intensa comunicación con su público. Una comunicación in-- tegral a través del arte y no del discurso, escrito o hablado. Su canal de comunicación fue siempre la pintura, fue un pintor

nato.

Nada mejor que el grito de los murales, el medio natural - para un pintor que desea transmitir un mensaje político-social.

Los mensajes de Orozco son directos, no necesitan de gran reflexión. El pintor debe hablar a través de sus cuadros.

José Clemente Orozco es una figura pública y controvertida y éso basta para que en el presente escrito se intente una búsqueda de sus mensajes por medio de la interpretación de sus obras.

En el capítulo 1 tratamos de dar una panorámica general -- acerca del desarrollo que ha seguido el arte, mencionando la -- esencia del arte mismo. Pasamos después a las corrientes y escuelas que han conformado de una sólida el camino del arte.

Es necesario advertir que seguramente en el transcurso de este capítulo se encontrará el lector con algunas omisiones. Sólo quisimos tocar el tema de una manera somera. No era nuestra intención realizar un bosquejo completo sobre la historia del arte. Que quede claro entonces que nuestro objetivo en el primer capítulo es, por un lado aclarar nuestro concepto acerca de la obra de arte y, por el otro, introducirnos en el estudio de las grandes corrientes artísticas para llegar a entender posteriormente el arte del siglo XX.

En el segundo capítulo nos dedicamos íntegramente a detallar la ideología empleada en el análisis de la investigación, desde el punto de vista del materialismo histórico. En este sentido -- tratamos de aplicar el fundamento metodológico básico seguido -- en nuestra investigación: el método deductivo.

El tercer capítulo se refiere ya al análisis de los muralistas contemporáneos de José Clemente Orozco: Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Es importante aclarar que en este sentido, el análisis de su trabajo artístico tratamos de vincularlo siempre con su contexto histórico.

Aquí resaltamos el desarrollo político, social y económico que México atravesaba en la primera mitad del siglo. La gran lucha revolucionaria no podía quedar ajena a los artistas, sobre todo si tomamos en cuenta que el muralismo en México es producto de este importante movimiento social.

El cuarto capítulo está dedicado a detallar la trayectoria artística de José Clemente Orozco. Mencionamos varios aspectos de su vida artística y personal. Por otro lado, tratamos de rescatar a los personajes que influyeron en la conformación de su oficio pictórico, como José Guadalupe Posada, - el Dr. Atl, Alma Reed, etc.

Otro aspecto que consideramos imprescindible discutir es su vida en los Estados Unidos. Es pues, nuestro objetivo en este capítulo mostrar la maduración artística e intelectual de este gran pintor. Rescatar aspectos importantes de su vida para entender su objetivo comunicativo, la ideología que quiso plasmar en su obra de arte.

El quinto y último capítulo pretende llegar al análisis de sus murales, desde los primeros en la Escuela Nacional Preparatoria, hasta llegar al punto más alto de su obra: los murales en Guadalajara, Jalisco.

En este capítulo buscamos la conjugación de los tres aspectos ejes de nuestra investigación: el arte, la comunicación y la ideología.

Para poder acercarnos más al aspecto comunicativo e ideológico de la obra de Orozco, quisimos conocer de cerca a su pueblo, los jaliscienses, conocer sus opiniones, sus apreciaciones de la obra de Orozco.

Visitar Guadalajara, estar cerca de su obra maestra plasmada en el Centro Cultural Cabañas, conocer la reacción de la gente que lo visita, fue un elemento básico para entender el lazo comunicativo del artista con su público.

Es este trabajo entonces el resultado de una búsqueda constante por rescatar el gran vínculo existente entre el arte pictórico y la comunicación ideológica. Como dijimos al principio, no pretendemos ser críticas de arte ni mucho menos, sólo intentamos reunir en esta tesis los aspectos necesarios para interpretar el arte como un proceso de comunicación ideológica.

A lo largo de la historia de la humanidad el arte, en cualquier de sus manifestaciones, se ha presentado como un fenómeno constante, que responde a una necesidad de crear en el ser humano.

Para el desarrollo de la conciencia humana el arte ha constituido un instrumento esencial, una forma especial de actividad por la cual no sólo se trata de llevar el mundo visible a su conciencia, sino que se obliga a tratar de hacerlo forzado por su propia naturaleza.¹ Por esto, el arte se convierte en una actividad necesaria y esencial si el espíritu humano no quiere atrofiarse.

Cuando el hombre se enfrentó con el mundo visible o real y encontró en él grandes enigmas, apareció la obra de arte - como una manifestación de su entrega a una lucha con la naturaleza, no sólo por su existencia física, sino por su existencia espiritual. A través del arte, el hombre se ve obligado a llevar el mundo visible a su conciencia, lo exige su naturaleza.²

La alimentación fue la primera necesidad que tuvo el hombre prehistórico. Para asegurar el éxito en la caza, en la pesca y posteriormente en la fertilidad del suelo tuvo que existir

1 Read, Herbert. Imagen e idea, pp 11-12.

2 Ibidem. p.12

la concatenación entre los deseos y los actos mismos. Los deseos se expresaron a través de los ritos y el ritual es inseparable de las primeras manifestaciones de arte³ (ver figura 1).

Por lo tanto el arte prehistórico debe entenderse como una respuesta a una necesidad absolutamente vital.⁴

En la época prehistórica el animal es la principal figura en la obra de arte, por ser la base de la alimentación humana. Su necesidad primera de supervivencia constituyó su elemento de creación.

Esta conciencia vital se limitaba a la creación de una multiplicidad de imágenes sin tener un espacio limitado. Herbert Read lo define como "objetos enfocados dentro de un todo no enfocado"⁵, en un plano puramente bidimensional.

Es decir, no necesitaban explicar dónde acababa su necesidad de expresión, simplemente se concretaban a dibujar un animal, - por ejemplo, y a cierta distancia dibujaban una casa u otra escena de cacería. Este dibujo podría ser parte de la misma obra u otra totalmente diferente. Tampoco daban importancia proporcional entre un árbol, un hombre o una bestia. Sus imágenes son bidimensionales porque en ellas no plasman los objetos tal y como los vemos en la realidad, sino que se concretaban a expresar -

3 Ibidem, pp. 18-23.

4 Ibidem, p.24

5 Ibidem, p. 67.

sus necesidades de supervivencia en forma sencilla, tal y como lo hace un niño de edad preescolar.

En etapas posteriores hay una evolución en la que ya se su pone la existencia de una tercera dimensión, que es la profundidad.

Las leyes de la composición geométrica como la simetría y el equilibrio fueron haciéndose presentes en las obras de arte como una necesidad biológica dentro de un desarrollo evolutivo. De esta forma, la composición se constituye como la esencia de la obra de arte, es decir, el arte se concibió como un proceso de composición con sus leyes de armonía y proporción de una ma nera intuitiva y ésto, posteriormente originó el concepto de belleza.⁶

1.1. La naturaleza de la obra de arte

"Sólo cuando el artista crea libremente -es decir, respondiendo a una necesidad interior- puede encaminar su actividad - al verdadero fin del arte que es afirmar la esencia humana en un objeto concreto".⁷ Ésto quiera decir que el fin del arte es la libre expresión de la necesidad interior humana.

Pero además de esta característica indispensable de liber-- tad de crear, Sánchez Vázquez dice que "la obra de arte es un

6 Ibidem, pp. 69-70.

7 Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx, p.35

objeto en el cual el sujeto se expresa, exterioriza y reconoce a sí mismo"⁸, lo cual quiere decir que debemos considerar a la creación artística como objeto y sujeto a la vez porque en ella interviene la necesidad humana objetivándose en la obra de arte. Marx por su parte, afirma que la obra de arte - constituye "una dimensión esencial de la existencia humana"⁹ y esto significa que es una necesidad intrínseca a la esencia - humana.

Avner Zis nos dice que "es una forma específica de reproducir la realidad"¹⁰, ya que no sólo se trata de plasmarla - tal cual, sino de interpretarla, de conferirle ese carácter - humano al que ya nos hemos referido. Si así no fuera, la obra de arte tendría más valor en cuanto fuera más exacta a la realidad.

Everard Upjohn dice que "el arte responde a una necesidad fundamental del hombre y su principal objeto es la interpretación de la vida en toda su plenitud"¹¹, aunque dice que también persigue otros fines; políticos, sociales o religiosos, - pero que éstos son ajenos a las funciones esenciales del arte.

Hipólito Taine escribe que "lo propio de una obra de arte es reproducir el carácter esencial de un objeto"¹², es este sen

8 Ibidem, p.52.

9 Ibidem, p.14.

10 Zis, Avner, Fundamentos de la estética marxista, pp. 21-22

11 Upjohn, Everard, Et al. H.M.A. Prehistoria y pueblos orientales, p. 9.

12 Taine, Hipólito. La naturaleza de la obra de arte, p. 43.

tido debemos entender que no se trata solamente de reproducir la realidad sino de encontrar la esencia del objeto para interpretarla en la creación artística.

La esencia del arte ha tenido diversas interpretaciones - en diferentes épocas. Una de tantas es la que ha dado el materialismo histórico, quien interpreta el arte como una forma de conciencia social, como un reflejo de la realidad y como una actividad estética, plástica y espiritual del hombre.

Para estudiar la naturaleza esencial del arte la estética marxista se basa en la explicación dada por el materialismo histórico acerca de la relación entre la vida social y la conciencia social.

La idea materialista acerca de la naturaleza de la obra de arte es la más acertada. De allí se desprende que la obra de arte está determinada por todo lo que circunda al artista y por su estado de espíritu, es decir, la obra de arte no está aislada, pertenece primeramente -como afirma Taine- al conjunto de obras creadas por el hombre, éste pertenece a un conjunto de artistas, todos ellos a un país o a una escuela y finalmente al conjunto del mundo que les rodea.

Por eso para comprender a una obra de arte o a un artista es preciso no aislarlos y situarlos en el tiempo y costumbres a las que pertenecen. Aunque ésto no es suficiente, porque todas las sociedades están en constante cambio y como el artista no está aislado cambia junto con éstas.

Si bien es cierto que el arte es un reflejo de la realidad,

la realidad que refleja no siempre es veraz porque hay obras en las que la realidad se refleja irreconociblemente, como - es el caso del arte antirrealista que está menos interesado en servir a la historia o al hombre a diferencia del arte -- realista.

El arte reproduce la vida, en la obra de arte se expresa el artista y se refleja, cada sociedad engendra su propio arte y éste a su vez la moldea porque el artista tiene funciones cognoscitivas. El arte nos da conocimiento aunque no siempre es el hombre el objeto de representación artística, el objeto que así se represente tendrá características humanas -- porque siempre tiene relación con lo humano. Este objeto tiene una significación social y nos muestra una parte de la realidad y sólo si es creación es conocimiento. El arte puede ayudar a la transformación de la sociedad estableciendo - un clima emocional y descubriendo aspectos importantes de la realidad del hombre.

El arte que sirve para esta transformación es el arte realista. El arte realista es el que a partir de una realidad - construye otra que muestra verdades de la realidad del hombre. El arte es así una de las formas por las que la realidad se descubre al hombre.

En conclusión, se puede decir que el arte y la sociedad - no se pueden desligar porque el arte mismo es un fenómeno social. Su obra es una fuerza social, un vehículo de emociones e ideologías que influyen sobre los demás.

El fin último de la obra de arte "es ampliar y enrique -

cer el territorio de lo humano. El hombre amplía y enriquece su mundo creando un objeto que satisface su necesidad específicamente humana de expresión y comunicación. El arte no es propiamente una imitación de la realidad natural, sino creación de una realidad nueva (humana o humanizada). El valor supremo de la obra de arte, su valor estético, lo alcanza el artista en la medida en que es capaz de imprimir una forma determinada a una materia para objetivar un determinado contenido ideológico y emocional humano, como resultado de lo cual el hombre extiende su propia realidad"¹³.

1.2. La pintura como arte

Para comenzar a hablar de la pintura como arte es necesario primero responder a la pregunta ¿qué es la pintura? John Canaday la contesta de esta manera; "una pintura es una capa de pigmentos aplicada a una superficie. Es un arreglo de formas y colores. Es una proyección de la personalidad del hombre que la pintó, una manifestación de la filosofía de la época que la produjo y puede tener un significado que sobrepase lo concerniente a un hombre o a un solo espacio de tiempo"¹⁴.

La unidad estética de una pintura se obtiene mediante la composición.

¹³ Sánchez Vázquez, Op Cit., p. 114.

¹⁴ Canaday, John. Cómo apreciar la pintura. p. 60.

La composición es la coordinación visual de los elementos de una obra de arte. Ésta se forma de tres elementos que siempre van juntos que son: armonía, ritmo y equilibrio. La armonía consiste en "la creación de un orden por la repetición de motivos estéticos"¹⁵. El ritmo es la repetición regular de un motivo, éste se llega a confundir con la armonía porque los dos son regulares, pero son absolutamente distintos. El equilibrio se divide en simétrico y asimétrico. El simétrico designa los mismos motivos de los dos lados de una línea o punto central imaginario. El asimétrico dispone motivos en los que la forma, las dimensiones y el color, aunque diferentes, se organizan equilibradamente al rededor de un punto determinado.

Una obra artística debe reunir el asunto, la expresión y la forma, aunque el artista puede darle mayor importancia a cualquiera de estos tres elementos, ya sea por cuestiones estéticas, históricas o técnicas.

En el contenido puede haber varios temas a la vez, uno primario y otros secundarios pero generalmente hay un tema central o asunto. El verdadero significado de una obra puede estar alejado del tema aparente.

La pintura, aunque tomara como tema un paisaje, no debe ser imitación sino interpretación. Una obra es arte en la medida en que enriquece nuestro mundo interior, nuestra experiencia.

15 Ibidem, p. 62

La interpretación del tema o asunto es lo que se llama - expresión. El artista puede usar el color o cualquier otra cosa para construir lo que quiere. No se puede ser objetivo en la construcción del asunto porque la simple elección de él ya implica un juicio.

La organización de una obra, al margen del tema de la ex presión, es la forma. Este elemento se opone en ocasiones a la claridad explicativa y suele confundirse con la expresión muy frecuentemente. No se puede separar el tema ni la ex presión.

La significación interpretativa de la pintura también la puede poseer el color. Un color tiene dos propiedades; su cu lidad y su intensidad, es decir, es azul y en que grado lo es. Hay colores cálidos y fríos. Un color puede expresar depresión como es el caso del azul, lo importante es darle relevancia a los colores en la interpretación de una obra.

La separación de los elementos físicos de un cuadro como la forma y el color no se puede dar ya que ésto es destruir - una obra de arte. Porque es arte desde el momento en que todos los elementos que la integran están fusionados armónica - mente.

El sistema crítico más acertado con respecto a una obra - de arte es el que se basa en la distinción entre el tema y el contenido, y en la unidad del contenido y la forma. El tema - es lo que el pintor ha reproducido; el contenido, la forma co mo ha concebido el tema.

La materia que el pintor debe transformar en la obra de - arte es la realidad, pero no reproduciendo sino creando e in

terpretando.

Por ser la pintura desde los tiempos prehistóricos la encargada de reproducir la realidad, está asociada, más que -- cualquier otro arte, a la vida popular, en este sentido podemos afirmar que la pintura es un medio de comunicación innegable. El vínculo comunicativo que la pintura, como obra de arte, ofrece al receptor puede ser de manera contraria a la intencionalidad del autor, pero esto no quiere decir que no comunique.

La necesidad de expresión del artista es un afán de comunicar a los demás su manera de ver o apreciar la realidad.

El artista como parte de su sociedad se nutre de ésta y por lo tanto, al mostrar una parte de ella en forma plástica está comunicando no sólo su propia visión de realidad sino de la realidad a la que pertenece.

1.3. La pintura y su huella histórica

Las artes plásticas aparecen en la historia como la primera manifestación de arte; tal vez porque brindan al artista una mayor capacidad de expresión y por la facilidad que ofrecen de crear un proceso de comunicación entre el artista y el espectador.

El hombre comenzó a pintar en las cavernas que habitaba (ver figura 2), y aunque su primer impulso haya sido de carácter ilustrativo, logró percibir las formas plásticas y la sen

sibilidad y con ello dio belleza a sus temas. Al principio, - en la obra de arte imperó la necesidad de crear algo fiel y exacto a la realidad, que es lo que el público admira primero, después el espectador se extasía con una alusión más o menos - directa de la realidad, encontrando una estilización que refleja su sentir. Por ello con el tiempo el arte va adquiriendo un sentido simbólico. El despertar al sentimiento de la belleza tuvo dos etapas iniciales, primero la de la simple contemplación gozosa del mundo circundante y luego la de su captación. La segunda ya lleva consigo una semilla que encarna el deseo - de hacer partícipes a los demás de sus propias emociones.¹⁶ Y he aquí su carácter comunicativo.

Las primeras muestras de arte pictórico del período pre--histórico datan de 12 000 a 3 000 años antes de nuestros días, pertenecen al período paleolítico superior. Estas primeras manifestaciones artísticas son los dibujos de las cavernas de - Lancaux, Francia, encontradas en 1940 y el bisonte de Altamira en España (ver figura 3). Las primeras pinturas de Lancaux son representaciones de animales y posteriormente aparecen representaciones de escenas de caza. Es importante destacar que estas primeras pinturas rupestres se dieron en comunidades - muy avanzadas tanto en la organización social como en el aspecto técnico (la implementación de materiales para pintar) y estético.

El arte desde el período paleolítico superior al neolítico

16 Pogolotti, Marcelo. El camino del arte, pp. 11-14.

ya contenía todas las modalidades que ahora conocemos, desde el impresionismo hasta la abstracción y desde el expresionismo hasta el surrealismo.¹⁷

En las manifestaciones artísticas egipcias los animales, que predominaban en el paleolítico superior, ceden lugar a la figura humana como centro de atracción. El hombre que sólo se representaba en escenas de cacería, aparece ahora enfrentándose a otros hombres¹⁸.

La pintura egipcia trata asuntos históricos y religiosos, decora las tumbas de sus difuntos representando escenas de su vida. Algo característico de esta pintura es que la cabeza y los pies de los personajes siempre van de perfil, aunque el cuerpo esté de frente, y el hombre es representado siempre joven. Este pueblo hacía también dibujos en hojas de papiro.

Por su parte los caldeos y asirios, en Mesopotamia, en sus dibujos dejan ver la gran brillantez y colorido usados en el esmalte de los ladrillos de las paredes. En sus pinturas usan el color azul y el amarillo principalmente, en general están acentuadas por un perfil oscuro, sus temas son religiosos y principalmente bélicos. Esto se explica si recordamos que estos pueblos se mantenían en guerras constantes con los pueblos vecinos por el lugar privilegiado que ocupaban.

17 Ibidem, pp, 12-17.

18 Ibidem, pp. 21-22.

Su agresividad se traduce en las esculturas de animales, - que captan con admirable realismo toda su bestialidad.

En el caso de la India las pinturas más antiguas son las que pertenecen al siglo VII, sus asuntos son religiosos, se hacen frescos, miniaturas y principalmente retratos. Este pueblo influyó en los primeros siglos de nuestra era en el arte chino, aunque éste se caracteriza por su gran fantasía, por lo complicado de sus motivos y por la importancia que le da a los objetos de lujo.

Para los chinos la pintura, al igual que la escultura, es muy importante, pero lo es más cuando se aplica en objetos de cerámica, de porcelana y de bronce. Ellos fueron grandes artistas de la pintura en madera, seda y porcelana y muy buenos en el recubrimiento de objetos con laca.

Por su parte los griegos, dada su naturaleza y su forma de vida poseían una fina concepción de lo bello; legaron al mundo grandes obras de arte en arquitectura y escultura y, aunque se sabe por los historiadores que su máxima expresión la alcanzaron en la pintura, no se conserva ninguna obra¹⁹.

El pueblo que sí dejó muestra de su arte pictórico fue el etrusco, surgido en el centro de Italia en el siglo X a.c.. La pintura etrusca aborda principalmente temas religiosos y las obras que se conservan son frescos encontrados en las tumbas. En su arte son influidos por los pueblos orientales y ellos influyen a su vez en el arte romano.

19 D.D., M. Resumen Gráfico de la Historia del Arte, pp.42-52.

De la pintura romana en la primera parte de su historia se conoce poco, aunque más que de la griega. Se sabe de ella a partir de los descubrimientos de Pompeya. Encontramos la pintura - como elemento decorativo más que de cualquier otra especie, ya que por su ideología no confieren a sus obras un carácter religioso. La belleza de su pintura radica en la sensación de vida que da. Los temas de la pintura romana son mitológicos principalmente, aunque también abordan temas de trabajo y fantásticos.

El arte que sí presenta características propias es el arte - bárbaro, el de los pueblos invasores del pueblo romano que aparece después del siglo V. Es característico de sus pinturas la miniatura de sus códices. Su arte en general influyó en el románico.

Arabia fue un pueblo enormemente influenciado en el arte por los pueblos que conquistó. Principalmente tiene influencia del arte bizantino y persa, son artistas de estos pueblos los que decoran y construyen sus edificios. La pintura y la escultura - prácticamente no existen porque la religión mahometana prohíbe la representación plástica de personas y animales. Solamente existen las miniaturas de los libros que son muy pocas.

Al decaer occidente nace el arte bizantino que surge en Constantinopla, que es el centro de oriente en los siglos VI y VII. Las pinturas más antiguas del arte bizantino fueron las que decoraban los templos y desaparecieron; pero los temas que trataban - esas pinturas se conocen por los mosaicos tomados de los libros - santos. En los mosaicos se tiende a la simetría y se trabaja sobre fondo de oro o azul, las figuras tienen un perfil negro. El arte

bizantino, aunque es inspirado en el persa, logra ser original. En Rusia perdura hasta bien entrada la edad moderna²⁰.

Por su parte el arte cristiano está formado de tres períodos: El de las catacumbas, el de las basílicas y el de la influencia bizantina. Lo más importante de esta pintura es que desde sus inicios tiene sus propias ideas artísticas. El primer período se realizó en lugares escondidos, de ahí las catacumbas, que son tumbas para aquellos que creyeron en Jesús. La pintura se usó como elemento para decorar y sólo trata asuntos paganos, en cada obra se nota que domina lo alegórico y lo simbólico.

En el segundo período la pintura juega un papel importante en la decoración de las basílicas, la libertad que otorga el edicto de Milán a la iglesia cambia el destino del arte.

El arte románico es el resultado de la influencia bizantina en el arte latino-occidental del siglo VI al X. Nace en el siglo X y su apogeo es entre el XII y el XIII. La pintura está representada en mosaicos y miniaturas, en monumentos, en muros y en fachadas.

El arribo del arte gótico es el resultado de la liberación del poder feudal de los siglos XII y XIII.

La catedral es el elemento monumental más importante y tiene un carácter religioso y civil porque sirve para todo tipo de reuniones.

20 Ibidem, pp. 84-89.

La ciudad de Florencia fue el centro de la actividad pictórica de esta época.

En este período la pintura mural casi desaparece de toda Europa, a excepción de Italia. La mayoría de los pintores hacen sus obras sobre tablas.

La pintura gótica se puede dividir en tres regiones: Italia, Flandes y Península Ibérica.

La escuela toscana y siena nacen en el siglo XIII en Italia, su característica principal es el no tratar de seguir las normas y modelos tradicionales. Las obras más destacadas se encuentran en la decoración de la basílica de San Francisco de Asís²¹.

La escuela de Siena es creada a fines del siglo XIII y principios del XIV, su característica es la sencillez, la perfección y el seguimiento de las normas bizantinas. Los más destacados de esta escuela son Simone Martini y los hermanos Lorenzetti.

En los siglos XIII y XIV los principales centros artísticos de la región de Flandes son París y Colonia, aunque en toda la región hay una gran producción pictórica. La pintura de la época está influenciada por la miniatura.

Aun cuando la pintura de esta época llega a la península ibérica por la influencia de las regiones antes mencionadas, Italia y Flandes muy pronto crean sus propias características.

21 Ibidem, pp. 49-56

En el reino de Aragón las pinturas más representativas son los murales de Ferrer Bassa en el monasterio de Pedralbes y el tríptico anónimo de Porta Coeli. El apogeo de esta época es el siglo XV, marcado por la obra de Luís Dalmau y Jacomart Bassó. La plena madurez es mostrada por Jaime Huguet.

En el reino de castilla los principales centros artísticos son Salamanca y Córdoba, en su pintura se observa influencia italiana, flamenca y francesa. Sus mejores representantes son Fernando Gallegos, Salmantino y Bartolomé Bermejo, y en Cataluña Ayne Bru. En este período se realiza pintura en miniatura y vidriería en colores.

El gótico responde, más que muchos estilos, al concepto -- funcional moderno de la arquitectura, hay quienes dicen que es la ciencia llevada al extremo, al abuso del detalle y de la -- complicación y lo difícil. El gótico era un estilo predominantemente arquitectónico y escultórico, aunque también produjo -- espléndidos vitrales, miniaturas y manuscritos (esto último no soporta una comparación con lo primero). La pintura es por su parte una de las más importantes aportaciones del Renacimiento.

Hasta aquí hemos dado un panorama del desarrollo de la pintura de la prehistoria hasta fines de la Edad Media. Hagamos ahora un paréntesis para observar el camino que siguió el arte en América para continuar después hablando del Renacimiento en el viejo continente, porque como se sabe el descubrimiento de América se llevó a cabo en el momento de transición de Edad Media a Renacimiento.

En América los pueblos más sobresalientes del arte aborigen son México y el Perú. Los dos han legado al mundo grandes

obras arquitectónicas y escultóricas, son estos países los únicos lugares de América donde se han encontrado ruinas de cuatro siglos anteriores a la conquista.

En México existen lugares con una extraordinaria belleza pictórica que se basa principalmente en el decorado de templos, palacios y sepulcros. También se conocen pinturas en miniatura contenidas en los códices.

Rafael Carrillo apunta al respecto: "la civilización precolombina constituyó un mundo multicolor desplegado en los murales para adorar a los dioses, alegrar los festivales y los combates; la decoración de los atuendos de los jerarcas se asentaba en la policromía de la obra de los amatecas, en códices que registraban el pasado, las peripecias de una dinastía o en el tatuaje de las personas"²².

Teotihuacan en la muestra más grandiosa de la pintura mural precolombina, solamente el palacio de Tetitla ofrece 25 conjuntos de pinturas. Sus temas eran por lo general religiosos aunque también tocaban asuntos históricos o bélicos. Uno de los murales más conocidos es el de Tlatocan que cubría las cuatro paredes del palacio de Tepatitla, en él se representa "la ciencia médica" y se muestra a los enfermos con sus curas, en otra parte de este mismo mural se muestra el juego de pelota con una pala, en otra sección se ve el paraíso ofrecido -- por Tlaloc a quienes morían ahogados, por hidropesía o por rayos. Los protegidos de Tlaloc se solazan, nadan, juegan y cantan entre mariposas y libélulas²³ (ver figura 4).

²² Carrillo Azpeitia, Rafael. Pintura mural de México, p. 10

²³ Ibidem, p.11.

Existen también murales de gran belleza en Ixmiquilpan, Hidalgo, en Cholula, Puebla, en Tlaxcala, Monte Albán, Tula, Chichen Itzá y los códices mixtecos en la región de Oaxaca (ver figura 5).

Aunque todos ellos muestran particularidades específicas - de cada pueblo, podríamos decir que lo que los caracteriza es ese inmenso colorido lleno de vitalidad y alegría que se hereda al arte colonial, aunque con influencia española y posteriormente a el arte prerrevolucionario, revolucionario y posrevolucionario.

En el Perú las artes fueron muy semejantes a las de México. La manifestación más bella de la pintura hecha por ellos se encuentra en las vasijas de barro pintadas con un realismo impresionante.

La antigua civilización peruana iba por la costa occidental de América del Sur, desde el norte de Ecuador hasta Chile.

La mayor parte de las piezas del Perú precolombino han sido cerámicas y tejidos.

El arte peruano se puede dividir en tres períodos, el primero abarca del año 100 a.c. hasta el 400 d.c. y está caracterizado por la escultura de piedra de Chavín; el segundo abarca del 400 al 1000 d.c. y se caracteriza por la cerámica mochica, en el norte y los tejidos nazcas en el sur; el último, del año 1000 a 1535 y se caracteriza por las esculturas de piedra de Tiahuanaco, en la antiplanicie del sur.

La pintura de la civilización Inca se puede apreciar en el arte mochica, en los objetos de cerámica pintados en rojo, blanco y negro. Los vasos que se usan para fines funerarios se pin

taban en la superficie con motivos lineales, éstos representaban escenas de la vida cotidiana, ritos religiosos o militares.

Sin embargo los incas no llegaron al esplendor que alcanzaron otras culturas prehispánicas, como la maya, tal vez por la interrupción de los conquistadores ²⁴.

Seguiremos este bosquejo histórico a través del estudio de las diversas tendencias o corrientes artísticas que han -- marcado el desarrollo de la pintura.

Retomemos ahora la situación del arte en el viejo continente.

Se dice que el Renacimiento nació en Florencia pero se ex tendió por toda Europa en el siglo XVI. Este gran movimiento se originó cuando llegó a Florencia el último emperador bizantino, después de que los turcos tomaron Constantinopla, con su corte de sabios y artistas griegos.

Al instalarse el Renacimiento, la política se desvincula de la teología y pasa a ser dominio del Estado; resurge el con cepto de la polis griega y el interés se concentra, como ya - mencionamos, en el hombre, aunque la política se sujetará al criterio de Maquiavelo, destacándose la pugna entre la autoridad divina y la del príncipe, apoyado en la banca, con vertida en el eje de la vida económica de la ciudad. Los retratos se multiplican, se erigen soberbios palacios y la riqueza fo menta la belleza. En vez de mirar lo alto, se trabaja por el mejoramiento de la condición del hombre sobre la tierra.

24 D.D.M. Op. Cit., pp. 37-41

La vida cívica de la ciudad renacentista adquiere en el curso de tres siglos la escala nacional de Estado moderno, - con los derechos del hombre y del ciudadano y creencias que hallan su expresión en una cultura en la que está ampliamente incluido el arte.

Con el arte renacentista el hombre salió de la obscuridad de los ocho siglos de la temprana y la alta Edad Media.

La vuelta del hombre al primer plano le otorgó un nuevo lugar en el arte, el hombre como tal fue exaltado otra vez como en la antigüedad clásica. Resulta significativo que mientras el románico y el gótico se inician en el terreno de la arquitectura, a la que superdita la escultura y la pintura, en esta ocasión la escultura constituye el punto de partida del arte renacentista.

Italia era un inmenso muelle en el Mediterráneo, del que partían cargas de mercancías, embarcaciones de las más diversas procedencias. Al mismo tiempo constituía uno de los caminos más frecuentes por las legiones de cruzados. Un intenso intercambio comercial y cultural se mantenía entre los extremos más opuestos, desde Inglaterra al Asia Menor, con el consiguiente enriquecimiento de sus habitantes, y la concentración y engrandecimiento de las poblaciones urbanas, que se convertían asimismo en centros culturales y artísticos al mismo tiempo que adquirían una mayor independencia política.

Mientras que en otras partes el estilo gótico entraba en su apogeo, en la península se iniciaba el Renacimiento, fe-

cundado en el siglo XII, gestado en el XIV y fructificado en el XV. Puede decirse que el tránsito se hizo casi directamente del románico sin pasar apenas por el gótico.

En el Renacimiento la pintura es realista, los artistas observan detenidamente la vida y lo que ven lo plasman en sus obras, en esta época se hacen grandes avances en la perspectiva.

Botticelli y Doménico son dignos representantes del Renacimiento. El primero por su elegancia, gracia, su particular estilo, por ser un excelente retratista y un grabador notable. - El segundo por su gran naturalismo e ingenio.

El fin del siglo XIV y el siglo XV marcaron el apogeo del arte renacentista italiano, surgen muchos artistas de todas las clases sociales. Entre los más destacados se pueden citar: Leonardo da Vinci, cuya obra más importante, "La cena", se encuentra en Milán; Miguel Angel Bounarotti, que fue el encargado de decorar la Capilla Sixtina; Rafael Sanzio, creador de las madonas.

Después del surgimiento de estos grandes talentos se inicia la decadencia con los imitadores, que eran artistas influenciados por ellos.

Otro gran maestro de la pintura es Tiziano, el artista más importante de la escuela veneciana, que se caracteriza por la riqueza del color y el sentimiento natural.

Fuera de Italia, en los países del norte y oeste de Europa, el arte es sumamente realista. Se hacen muchos retratos y todas

las obras muestran la gran observación de la naturaleza²⁵.

En Alemania los artistas muestran influencia italiana y - flamenco. En la pintura se tiende al realismo y a la antigüedad clásica, pero en menos importancia. Los más destacados ar - tistas alemanes son A. Durero y Hans Holsbein.

La pintura del Renacimiento en España nace en Valencia, - sus principales ejecutores son Juan de Juanes, Luis de Mora - les y Coello.

El arte florentino se cristaliza en el primer tercio del - siglo XVI, y por lo mismo se agota. Ha sido alcanzada la per - fección. Rafael ha logrado un ritmo impecable. Su forma es pu - ra, limpia y suave. Posee un arte agradable, sus dotes son a - sombrosas. Pero todo esto empalaga y sus madonas llegan a no conmovier como antes y se hacen más convincentes las de Fray An - géliico. La aspiración florentina a lo monumental fue plenamen - te alcanzada con el escultor Miguel Angel en la capilla Sixtina del Vaticano, para el Papa Julio II. El drama, el impetuoso - movimiento, las formas abultadas, anuncian el advenimiento de un nuevo período artístico, el Barroco.

Los problemas de la tercera dimensión, el espacio del cuer - po humano y de la claridad formal están resueltos.

Como el arte Barroco se deriva del Renacimiento, nace en - Italia en el siglo XVII. Aunque la pintura en este país ha co - menzado su decadencia. El único artista digno de mencionar es Tiepodo, quien en sus trabajos siguió la escuela de Venecia.

25 Ibidem, pp. 57-71.

Sin embargo en este período los efectos de la luz y la -
sombra gozan de mucha atención. En Flandes la pintura tiene -
grandes representantes entre los que se puede nombrar a Rubens,
Van Dyck y Teniers.

En Holanda pasa lo mismo que en Flandes y el artista más
destacado es Rembrandt.

El Barroco en Francia coincide con el reinado de Luis XIV
y Luis XV, en este tiempo se tenía una gran afición por el es-
tudio del arte italiano. Es por eso que se nota en su arte u-
na gran imitación a ellos. Es hasta la llegada del arte de --
Watteau cuando el arte frances adquiere características propias.
Los más destacados artistas franceses del Barroco son Nicolas
Pousin, Le Brun, Watteau y Chardin.

El arte Barroco en Inglaterra se inicia a principios del -
siglo XVII. El notable florecimiento de la pintura inglesa es
producto de la presencia de Hans Holsbein y Van Dick, como pin-
tores de la Corte.

Nuevamente en este período la crisis social y económica por
la que atraviesa toda Europa se deja sentir en la creación ar-
tística. Las formas adquieren mucho más movimiento reflejando -
la situación de cambio en la sociedad²⁶.

Volvamos a abrir el paréntesis para hablar del arte colonial
que se inicia en Latinoamérica poco después de la llegada de -
los españoles (siglo XVI) y cuyo mejor representante es el ar

26 Ibidem, pp. 71-74.

te colonial mexicano.

Debido a que la geografía de América está formada por grandes contrastes, se dieron varias formas artísticas ya que los materiales condicionaban la estructura y la apariencia de la obra arquitectónica. Otros factores que condicionaron esta variedad fueron el ambiente, la temperatura, las necesidades funcionales y la competencia de hacer los templos más vistosos y ricos que habían entre las órdenes religiosas.

La creación principal del arte colonial fueron las iglesias ya que cada orden religiosa quería tener su templo con características propias.

En la época de la colonia hubo bellas artesanías de varios pueblos de América Latina, principalmente en cerámica y platería. Este arte es el producto de la adaptación de los pueblos indígenas a nuevas condiciones de vida.

La pintura floreció menos que la arquitectura, destacando en Colombia en el siglo XVII el arte de Gregorio Vázquez.

Las pinturas de la decoración de los templos tiene un acento indígena en el ritmo, la forma y en su bello color²⁷.

En cuanto a el arte neoclásico, encontramos su inicio en Francia e Italia a mediados del siglo XVIII, este estilo rechaza el exceso en ornamentación del Barroco y prefiere imitar el arte griego y romano. La pintura vuelve a tener como temas la mitología y la historia antigua.

27 D.D., M. Op. Cit., pp. 170-177.

El siglo XVIII que fue en extremo racionalista, fue también pobre en la mayoría de las artes, menos en los ensayos literarios. Se efectuaron indagaciones del pasado como lo demuestran las excavaciones de Pompeya y Herculano, hubo un estilo muy propio que se llamó el rococó.

La mujer ocupaba un lugar eminente en la vida social. Era ella la que dirigía los salones literarios, por eso el arte de esa época refleja delicadeza y exquisitez.

La pintura representa escenas de fiestas campestres, con personajes disfrazados de pastores. Los retratos a pesar de su habilidad técnica producen cierto desagrado y en algunas obras se llega al extremo de suprimir la simetría.

Sin embargo este período produjo artistas como Chardin y Fragonard, quienes se preocuparon por exaltar la figura del rococó.

La pujante clase media era la que daba la tónica en el mundo cultural y científico, secundada por una pequeña élite aristocrática que se percataba de que el progreso, ni siquiera la subsistencia, resultaban posibles en un régimen de privilegios que estrangulaban la economía. Los más claros pensadores del momento surgieron en el seno de esas capas.

A mediados del siglo XVIII las artes se tornaron más sobrias, reaccionaron contra los excesos del rococó, se depuraron las formas y se volvió a la antigüedad romana, que más tarde sería progresivamente desplazada por la griega. Así se produjo la aparición del neoclásico, tendencia que en Francia se mantuvo durante y después de la revolución de 1789, hasta el imperio -

napoleónico.

Entre los artistas más destacados de este período se encuentran Luis David, iniciador de la pintura neoclásica; Ingres, gran dibujante y pintor estudioso de la pintura renacentista; Goya, - uno de los más geniales pintores de todos los tiempos; Tumer, inglés paisajista y Campeny, el mejor escultor neoclásico²⁸.

En el arte del siglo XIX, la pintura ocupa el lugar más importante por su gran desarrollo. La capital artística de este siglo es la ciudad de París. Se desarrollan los estilos del romanticismo, naturalismo e impresionismo.

El romanticismo repudia la imitación que hace de los clásicos el neoclásico. En esta corriente hay dos divisiones: el idealista e individualista y el histórico. El primero sólo crea obras mediocres, el segundo es más importante y su manifestación en pintura fue en Florencia, teniendo como tema la historia.

Dos destacados pintores de esta tendencia son Delacroix y Fortuny.

El naturalismo se caracteriza por su producción de temas en torno a la naturaleza. Entre los grandes artistas de este estilo se encuentran Carot, el primer paisajista francés; Millet, artista que por incluir en sus obras figuras de campesinos provocó la ira de la crítica, vivió en la miseria y sus obras fueron pagadas a precios irrisorios; Manet, precursor del impresionismo, - sus obras fueron reconocidas hasta dos años después de su muerte.

28 Pogolotti, Op.Cit., pp. 87-89.

En el siglo XX los resagos de la pintura ilusionista-impressionista que perduraban en Cézanne, quedan radicalmente suprimidos. El cubismo se constituye como una pintura concreta con un método a la vez analítico y sintético, pasando de la separación de las formas en sus componentes y la reintegración pictórica, ajustada a un reordenamiento plástico. Por lo consiguiente el pintor no ha de contentarse con la apariencia de un sólo costado del objeto, sino que debe mostrar su total configuración al mismo tiempo, vista desde distintos ángulos²⁹.

Posteriormente los futuristas condenan el carácter estático del cubismo, piden que los pintores incluyan en su arte la dinámica de nuestro tiempo, y ya que la máquina da la pauta de velocidad al siglo XX, los futuristas se limitan a ella³⁰.

En 1912, dos años después del nacimiento del futurismo, se asoman las primeras muestras de la pintura abstracta, con el ruso Kandinsky³¹.

En Alemania el expresionismo había cedido su lugar al pos-expresionismo, el cual retomaba el objeto como punto de referencia, ya que éste está íntimamente ligado a la vida del pintor³².

29 Ibidem, p. 103.

30 Ibidem, p. 104.

31 Ibidem, p. 105.

32 Ibidem, p. 107.

Bajo la presión de los acontecimientos bélicos se produjo - el Dadaísmo, que es una manifestación de descontento y negación contra todo el orden existente, que por sus contradicciones de sembóca en el horror de la guerra.

La manera de pintar de los impresionistas fue duramente crí ticada, ellos consideraban que la forma y el color de los objetos cambian de acuerdo a la intensidad y calidad de la luz, es decir, no son fijos ni propios, por eso la luz es un elemento - sumamente importante. Lo anterior fue demostrado por pintores - que hacían un mismo paisaje a distintas horas del día y obtenían por resultado cuadros diferentes.

La aplicación práctica de esto, dio como resultado el nacimiento de una pintura que suprimía el color negro y que se tenía que ver desde lejos.

El impresionismo se impuso y hoy su técnica evolucionada es empleada por muchos pintores.

Los maestros de la pintura impresionista son Monet, con su obra "impresión, sol naciente"; Degas; Renoir; Whistler; Cézanne; y Gaudí.

En el arte contemporáneo del siglo XX se cultiva algún aspec to de la realidad.

En la pintura es muy importante el cubismo de Pablo Picasso, que abre paso a los modelos radicales del arte actual y a la abg tracción, su obra manifiesta el color y la forma por encima de la representación estricta.

La abstracción llevada a su máximo esplendor se inicia con el ruso Kandinsky y el holandés Mondrian, que la lleva a su -

gran rigor geométrico. Los pintores surrealistas destacados - son Jean Miró y Salvador Dalí³³.

Todas estas variedades artísticas o corrientes que se han dado en un espacio de tiempo tan corto como lo es lo que va - del siglo XX, demuestran la dinámica de las sociedades modernas.

A diferencia de las corrientes artísticas de los siglos - XVI al XVIII, que duraban y se perfeccionaban por mucho tiempo, las ideas artísticas del siglo XX dan lugar a cambios rápidos de una tendencia a otra. Las sociedades modernas muestran grandes avances en todos los sentidos (técnico, científico, cultural, etcétera), y el arte no puede quedarse atrás en toda esta dialéctica.

Existe un lazo inseparable entre el artista y su sociedad, como hemos estudiado en este capítulo, si la sociedad muestra cambios acelerados, como la sociedad del siglo XX, el artista tiende innegablemente a transformar sus inquietudes creadoras en la misma forma.

33 Ibidem, pp. 99-109.

A través del devenir histórico de las sociedades, la esencia del arte ha tenido diversas interpretaciones que intentan analizar la necesidad de crear que, como mencionamos en el capítulo anterior, ha sido un fenómeno constante en todas las sociedades.

Todas las explicaciones estéticas dadas antes del materialismo histórico han tratado de encontrar la esencia del arte a partir del individuo creador pero como afirmó Henri Lefebvre: "Sólo el materialismo dialéctico puede determinar los caracteres originales de la actividad estética y de la obra de arte sin aislarlos y situarlos en lo incognoscible"¹.

Para el materialismo histórico, la esencia del arte está en que éste es una forma de conciencia social, pero no sólo es un reflejo de la sociedad sino además una actividad estética, práctica y espiritual del hombre, es en sí una creación². Ya que reducir una obra de arte al reflejo sería ver en ella una copia fiel de la realidad externa.

"El artista no es un individuo aislado; es un ente social, y más aún que otros individuos en la medida en que es un receptor hipersensible a su mundo"³. Por eso el arte es un ele

1 Lefebvre, Henri. "Contenido ideológico de la obra de arte" en Antología, textos de estética y teoría del arte. Comp. Adolfo Sánchez Vázquez, p 155.

2 Zis, Avner. Fundamentos de la estética marxista, pp. 21-23.

3 Barreiro, Juan José. Arte y sociedad. p. 38.

mento crítico de su sociedad, que nutriéndose de ésta nos muestra las particularidades del artista, que al tomar su papel de creador queda privado de su individualidad (no de su individualidad como genio creador). Para ilustrar lo anterior mencionaremos que el compositor Hans Eisler, colaborador de Bertold Brech, afirmó que "toda música, aunque el músico no lo haya querido, es el reflejo de la vida política y también de las relaciones sociales. La música es un producto de la sociedad y el músico actúa de alguna manera como órgano ejecutor de la sociedad. Un nuevo tipo de artista sería aquél que, sin contentarse con reflejar las relaciones sociales, intentara asimismo modificarlas".⁴

Como la obra de arte es un producto de la vida social, su lenguaje puede ser interpretado sociológicamente. Al respecto Lenin en sus dos artículos consagrados a Tolstoi, uno en Ginebra en 1908 titulado "Tolstoi como espejo de la revolución rusa" y el otro en San Petesburgo en 1911 llamado "Tolstoi y su época" "...insiste en que la obra literaria no se limita a reflejar la realidad, sino que es un espejo, es decir que conserva toda la ambigüedad del original, de manera que el extraer la ideología imanente a ella sigue estando reservada al comentar político".⁵

El marxismo afirma que la función social del arte es encaminar a una reacción de cambio, ya que el arte mismo hace patente la realidad social y de esta forma crea conciencia social.

4 Arvon, Henri. La estética marxista. p.23

5 Ibidem, p.21

Entendiendo este concepto como el reflejo en la mente humana - de la estructura y desarrollo de la sociedad. La conciencia social no sólo se compone de las ideologías políticas, las ciencias sociales y las concepciones jurídicas, sino también de la religión, de la moral y de la filosofía. De igual modo intervienen las ciencias naturales en la medida en que el hombre se refleja en su lucha por comprender y dominar la naturaleza. La estructura económica determina también, la conciencia social, y ésta a su vez a la estructura económica⁶.

Ya hemos dicho que el materialismo histórico aporta una valiosa interpretación del arte; ésto hace necesario aclarar qué lugar ocupa éste en el materialismo histórico, ya que "de él - se deriva la aplicación de las enseñanzas del materialismo -- dialéctico en los fenómenos de la vida social, en el estudio - de la sociedad humana"⁷, así como el carácter ideológico que - tiene, entendido como una forma de conciencia social, por ello es conveniente hacer un planteamiento de su ubicación.

Marx pensó en darle un uso práctico a la filosofía; apoyándose en la filosofía alemana, en la economía política inglesa y en el socialismo francés de finales del siglo XVIII y principios del XIX, creando una nueva filosofía: el materialismo dialéctico y una doctrina económica científica: el materialismo - histórico. Con esta herramienta Marx y Engels, en el siglo XIX

6 Bartra, Roger. Breve diccionario de la sociología marxista. p.28.

7 Hosak, L., et al Fundamentos teóricos de la historia, p.37

llegaron a la interpretación del hombre a partir del estado de su naturaleza activa.

El materialismo histórico estudia las leyes que rigen el desarrollo de la sociedad humana, plantea que la creación de los bienes materiales determina la vida social de los hombres, las luchas, opiniones e instituciones.

Una sociedad para el marxismo está constituida como un edificio; con una base o infraestructura económica y una superestructura. La primera está constituida por la fuerza productiva y las relaciones de producción. La superestructura contiene la estructura jurídico-política y la estructura ideológica. Es claro, entonces, entender que la conciencia social se encuentra contenida en la superestructura. Y si el arte -- tiene carácter ideológico como forma de conciencia que es, encontramos en la superestructura su ubicación.

Los elementos de la superestructura a pesar de tener cierta autonomía, se hallan influenciados por los cambios que se generan en la infraestructura. Es decir, la base económica está inseparablemente unida a la superestructura y sus cambios la afectan casi directamente; originando cambios en el aspecto político, religioso, en la filosofía, la moral, la ciencia y el arte.

La ideología entendida como el conjunto de ideas, concepciones y representaciones de un grupo, a pesar de que se desliza por toda la estructura de la sociedad (porque se encuentra en todos los actos del hombre), pertenece a la superestructura. Ahora bien, el nivel ideológico se forma por dos sistemas;

uno de ellos es el de los "sistemas de ideas-representaciones sociales"⁸, que contiene las ideas políticas, jurídicas, morales, religiosas, estéticas y filosóficas de una sociedad. El otro es el de los "sistemas de actitudes-comportamientos"⁹, que está formado por los hábitos y costumbres.

Algunas formas de ideología son la religión, la política y el arte. Toda ideología es un reflejo de la existencia social, por ello, como plantea Hipólito Taine, en su obra "La naturaleza de la obra de arte", toda obra de arte está relacionada con un contexto histórico que ejerce sobre ella su influencia. Para el marxismo tiene un carácter ideológico, por eso forma parte de la superestructura de una sociedad, pero no es considerado por él sólo como un fenómeno ideológico. Aunque los marxistas digan que el artista está condicionado por su papel histórico y social, no reducen la obra a la cuestión ideológica porque ésto va en contra de lo que es el arte en esencia, es decir, que él perdura, se queda, y las ideologías no.

A finales del siglo XIX y principios del XX algunos teóricos marxistas como Paul Lafargue (francés) y Franz Mehring (alemán), intentan rescatar la teoría de Marx sobre el arte. Es Lafargue -- quien al igual que Marx afirma que el arte es un fenómeno social. Mehring dice que no hay arte puro, que todo arte tiene carácter de clase. Otro que aborda estos problemas estéticos es G. Plejanov, de Rusia, él afirma que hay una gran relación entre el arte y la lucha de clases y habla sobre el papel del contenido ideológico -

8 Harnecker, Martha. Los conceptos elementales del materialismo histórico, p. 98.

10 Ibidem, p. 98.

del arte.

Sin embargo el papel más importante en el rescate de las ideas estéticas de Marx lo jugó Lenin, cuando en 1905, en "La organización del partido y la literatura del partido", planteó el carácter de clase y la función social ideológica del arte. Para Lenin el arte, por ser una forma ideológica, está históricamente determinado. Pero no por eso las verdades que plantea dejan de ser objetivas. El contenido ideológico del arte es quien hace que este cumpla una función social y educativa. El contenido ideológico, -- ciertamente, expresa intereses de clase pero el arte no se puede reducir a la expresión de dichos intereses.

En la apreciación del arte, la contribución del marxismo ha sido de gran trascendencia. Marx y Engels dicen que es la sociedad - de donde surge lo que determina el arte, la filosofía, la ideología y la religión; por eso un artista es el resultado del medio y de la época de donde brota. Es por ello que para comprender la obra de un artista es preciso situarla en el momento y la sociedad donde nace y estudiarla sobre esta base.

A pesar de lo anterior el arte es autónomo porque no se puede juzgar sólo por medio de las condiciones sociales que le dieron origen, "pero su autonomía sólo se da por, en y a través de su condición social"¹⁰.

Marx y Lenin dicen que el arte tiene carácter cognoscitivo y naturaleza ideológica y que las relaciones entre estas dos características son complejas y contradictorias¹¹.

¹⁰ Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. p.98.

¹¹ Ibidem, p. 31.

El ignorar el carácter cognoscitivo del arte traería consigo ignorar su carácter ideológico.

El carácter cognoscitivo del arte ha sido manifestado por los clásicos del marxismo-leninismo ya que el arte recrea la realidad. Hay artes en que se manifiesta más ampliamente este carácter, cada obra de arte lo expresa de una forma específica proyectando una parte de la vida.

El arte como conocimiento puede mostrarnos una parte de la realidad pero no en su esencia objetiva, ya que eso corresponde a la ciencia, sino en su relación con lo humano. El arte só lo puede ser conocimiento si transforma la realidad exterior - para mostrar una nueva realidad en la obra de arte. Por ello - el arte sólo es conocimiento en la medida en que es creación, pues así ayuda a descubrir aspectos esenciales de la realidad humana.

Al constituirse el arte como una forma de conocimiento, se relaciona con la ciencia. "Pero el objeto y la forma del conocimiento de la vida en el arte se diferencian del objeto y la forma de conocimiento en la ciencia"¹².

El arte tiene naturaleza ideológica, pero también es comunicación y crea conciencia social porque reflejando la realidad está comunicando y esto ayuda a crear las condiciones emocionales para una transformación ya que todo arte es un mensaje que tiene un auditorio potencial. Ya sean murales, escultura o música. Pero como el arte refleja la realidad a través de los intereses de una clase tiene una función ideológica.

¹² Zis, Avner. Fundamentos de la estética marxista. p. 46.

Es importante plantearnos ahora el papel que juega el arte dentro de la sociedad, que según el materialismo histórico debe ser el de mantener despiertas las conciencias dormidas por naturaleza, dirigir siempre las voluntades hacia un futuro nuevo y revelar a los hombres el sentido cambiante de su ser.

Para entender la función del arte dentro de la sociedad es necesario explicar el rol que juega el contenido y la forma en este proceso¹³. En el momento de insertar una obra de arte en la vida social, según la estética marxista, se debe admitir - la prioridad que tiene el contenido respecto a la forma, ya que la estética marxista es más bien una estética de contenido. Las relaciones que guardan el contenido y la forma son muy similares a las que de manera más amplia guardan la base económica y la superestructura ideológica; la dirección la toma el -- contenido, sin que la forma quede privada de autonomía, pero - casi siempre uniéndose a la dirección tomada por el contenido.

Por lo tanto, la determinación del reflejo artístico siempre debe estar en función del objeto ya que éste necesariamente posee un contenido histórico.

El contenido y la forma están determinados por los gustos, las costumbres y las tendencias propias del tiempo en que se - desarrollan, por ello, cuanto más "grande"¹⁴ es el artista, -- más fuerte es la dependencia que subordina el carácter de su obra al carácter de su tiempo, es decir, menos se encuentran -

13 Ver capítulo 1 inciso 2

14 Las comillas son nuestras.

en su obra aspectos personales¹⁵.

A los artistas se les acusa a menudo de deformar la realidad, la causa de la acusación es una sola: la dificultad con la que se topa el ojo humano al darse cuenta de que entre la realidad y él no hay un solo caso en el que la realidad no se cuele, arrastrando sus creencias, su ideología, sus costumbres, sus prejuicios. La primacía del orden social sobre el orden perceptivo del artista está siempre latente.

En conclusión; el arte tiene tendencia ideológica y esencia social por naturaleza aún cuando algunos artistas no lo acepten o no lo entiendan .

El arte se preocupa por todo lo que le interesa al hombre, por eso, el arte refleja sus ideas, su vida, sus hábitos, sus ambiciones y emociones, aunque se refleje en él también la naturaleza.

El arte es el campo que se relaciona por sí mismo con el mundo en su integridad, ayuda a la personalidad a permanecer íntegra y a la cultura y a la experiencia humana a conservar su continuidad y permanecer exenta de fragmentación. Este rasgo universal del arte lo hace polifuncional, necesario y valioso para la humanidad a lo largo del curso completo de su desarrollo a pesar del hecho de que cada sistema social, cada función del arte tiene un duplicado: "el arte es conocimiento, pero esto es una función de la ciencia; el arte es educación, pero -- también existe la pedagogía que se ocupa de ésto; el arte es

15 Arvon, Op.Cit., p. 44.

un lenguaje y un canal de información, pero existen los lenguajes naturales y los modernos medios masivos; el arte es actividad, pero la forma principal de actividad humana en el -- trabajo"16. Los duplicados no son sustitutos para las múltiples funciones del arte y, viceversa, el arte no toma el lugar de alguna forma singular de actividad humana, puesto que las modela a su propia manera. La clave para entender la naturaleza del arte está en aquellas funciones que le pertenecen y le son exclusivas: sus funciones estéticas y hedonísticas.

16 Borev, Yuri. Estética. p. 100.

Para ubicar el período posrevolucionario mexicano que se da aproximadamente a fin de 1920, consideramos importante mencionar las condiciones que ayudarían a consolidar la formación del gobierno burgués, que a partir de entonces comenzó a tomar en sus manos los nuevos mecanismos políticos.

El pueblo seguía en iguales condiciones que bajo el gobierno de Porfirio Díaz, y Venustiano Carranza, ignorando la constitución de 1917, nombra como sucesor a Ignacio Bonilla. Un grupo de militares que ya se creían dueños del país se rebela contra esta medida tomada por el entonces presidente Carranza y propone al general Álvaro Obregón, otro grupo apoya a Pablo González, asesino de Zapata.

Adolfo Gilly dice: "El resto de este año -1919- y la primera mitad del siguiente fueron un período de transición política en el cual, ya sin la amenaza directa de las masas pero impulsados por la persistente resistencia de éstas y aprovechando los daños irreparables que ellas habían infringido al régimen burgués carrancista, reagrupó sus fuerzas el centro obregonista y preparó y consumó su ascenso al poder, sellando así la primera interrupción de la revolución y abriendo un período de estabilización relativa del poder burgués, frente a las masas y su realización con éstas"¹.

1 Gilly, Adolfo. La revolución interrumpida. p.130.

Carranza trata de involucrar a Obregón en un complot, éste huye y se levanta en armas contra él. Carranza escapa el 7 de mayo de 1920 y el 21 es asesinado en Puebla.

A la muerte de Carranza, Villa se rindió al gobierno provisional de Adolfo de la Huerta, quién le regaló la hacienda don de años después fue asesinado por Álvaro Obregón. Así termina la "revolución mexicana" que sólo ganó reformas burguesas para la sociedad burguesa.

"El golpe de estado de 1920 marca el final no democrático de la revolución burguesa y el final burgues de la revolución campesina"².

Mientras que con la figura de Álvaro Obregón el México por revolucionario comienza el proceso político de institucionalización, las ideas que darían lugar a una nueva etapa de la pintura en México, ya habían tenido un proceso propio de desarrollo (de 1900 a 1920).

José Clemente Orozco en su autobiografía menciona de una manera esquemática cuál era el pensamiento que se tenía en México acerca del arte en 1920: "Eran los días en que se llegó a creer que cualquiera podría pintar y que el mérito de las obras sería mayor mientras mayor fuera la ignorancia y la estupidez de los autores. Muchos creyeron que el arte precortesiano era la verdadera tradición que nos correspondía y llegó a hablarse del renacimiento del arte indígena. Llegaba a su máximo el fu-

² Casanova Álvarez, Francisco. Compilador, México, economía, sociedad y política. Prólogo.

ron por la plástica del indígena actual. Fue cuando empezó a inundarse México de petates, ollas, huaraches, danzantes de Chalma, sarapes, rebozos y se iniciaba la exportación a gran escala de todo esto. Comenzaba el auge turístico de Cuernavaca y Taxco. El arte popular en todas sus variedades, aparecía ya con abundancia en la pintura, la escultura, la música y la literatura. El nacionalismo agudo hacía su aparición. - Ya los artistas mexicanos se consideraban iguales o superiores a los extranjeros. Los temas de las obras tenían que ser necesariamente mexicanos. Se hacía más claro el obrerismo, - 'el arte al servicio de los trabajadores'. Se pensaba que el arte debía ser necesariamente un arma de lucha en los conflictos sociales. Ya había hecho escuela la actitud del Dr. Atl, interviniendo directa y activamente en la política militante. Los artistas se apasionaban por la sociología y la historia"³.

Siendo éste el ambiente que prevalecía en los ámbitos culturales y políticos de México en 1920, se crean las condiciones propicias para el desarrollo del arte mural, cargando desde luego con la hostilidad que el modo de producción capitalista muestra hacia el arte, el propio Marx dice al respecto que el capitalismo por esencia es una formación económico-social hostil al arte⁴.

El sentimiento nacionalista se hace patente en todas las manifestaciones artísticas del momento. Los artistas querían

3 Orozco, José Clemente. Autobiografía, p. 58.

4 Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx, p. 203.

crear obras de arte que fuesen admiradas por todo el pueblo. -
ya que eran precisamente para el pueblo que serían creadas. Sus
temas girarían en torno a las características y problemas de -
las clases populares.

Este reflejo del sentimiento nacionalista de los pintores
mexicanos de esta época, quedó plasmado en las obras murales, -
cargadas de temas revolucionarios.

Como veremos en este capítulo, cada pintor con su propio eg
tilo, dibuja la realidad mexicana con gran intensidad. La obra
mural que se inicia en 1920 está por ello íntimamente relacio-
nada con la ideología posrevolucionaria de la época, y precisa-
mente por esto consideramos innegable su carácter de proceso i-
deológico de comunicación.

Los murales, como ninguna obra artística, son un vínculo -
comunicativo con el pueblo, con las masas.

A ninguna obra de arte podríamos negarle su carácter comuni
cativo porque si así lo hiciéramos perdería su esencia. como ya
mencionamos en capítulo 1, el arte está hecho para satisfacer -
una necesidad humana pero no tendría ningún sentido si la crea-
ción artística es observada sólo por el propio autor, está he--
cha para ser vista y gozada, y he aquí su carácter comunicativo.

Esto sucede en todas las manifestaciones artísticas como la
pintura, la escultura, la música, la arquitectura, la literatu-
ra, el cine y la danza; pero en el caso de la pintura es la o--
bra mural quien podría considerarse un medio de comunicación -
masiva .

El movimiento mural mexicano, que como ya vimos estuvo antecedido de un hecho tan importante como lo es la revolución, tuvo una carga ideológica muy importante que comunicar, ya -- que el arte perteneciendo a la superestructura de una sociedad dividida en clases se halla ligado a los intereses de éstas, -- dando vida a las ideas políticas, morales y religiosas.

De este movimiento pictórico-político nace la gran época -- del muralismo mexicano.

En 1922 ya estaba construída la Secretaría de Educación -- Pública, que estaba bajo la autoridad de José Vasconcelos, -- quien mandó llamar a Rivera, Siqueiros y Orozco para que decoraran con sus murales el edificio sede de ésta, así como la Escuela Nacional Preparatoria, siendo éste el principio de la producción mural de la época posrevolucionaria mexicana.

3.1 Antecedentes del muralismo mexicano posrevolucionario

El arte pictórico del siglo XX en México se puede enmarcar en tres grandes épocas que son : el prerrevolucionario, el revolucionario y el posrevolucionario mexicano.

Tratando de seguir estos tres períodos en el orden en que se sucedieron, haremos un breve bosquejo de la situación que -- guardaba el arte en cada una de estas épocas.

A principios de siglo el arte seguía las disciplinas rigurosas de la academia europea. Imperaba el criterio académico de que ya los clásicos habían llegado a la perfección y lo único

que quedaba para los artistas nuevos era imitarlos servilmente.

En el final del siglo XIX y a principios del XX, resalta la participación del pintor José María Velasco (1824-1912), quién exalta el paisaje del Valle de México y que posee una extraordinaria concepción del cuadro y su transparencia.

Otro artista que fue clave en el nacimiento del muralismo - en México fue José Guadalupe Posada (1852-1913). "Posada fue el cronista del mundo feniseccular que agonizaba, convirtiéndose en el albacea de un México que naufragó en el lejano pasado. De -- sus grabados se destaca vigorosamente el protagonista del drama que se aproxima ... para él el grabar y el vivir eran la misma cosa"⁵.

Con José Guadalupe Posada queda enmarcada la etapa prerrevolucionaria de México, que a su vez prepara el ambiente adecuado para el desarrollo del muralismo, la máxima expresión artística mexicana del siglo XX.

Es preciso aclarar en este renglón la relación que existe - entre el grabado y la pintura mural; ambos cumplen una función pública que los emparenta, la pintura mural por su extensión y porque se realiza en lugares públicos, y el grabado porque se puede reproducir varias veces.

El grabado se desarrolló siempre ligado al sentir del pueblo, como se aprecia en los grabados de Manilla y Posada (Ver - figura 6).

5 Casanova Álvarez, Op. Cit., prólogo.

El grabado fue introducido a México por Gerónimo Antonio - Gil, primero en la casa de moneda y posteriormente en la Academia de San Carlos. A él le siguieron José Joaquín Fabregat, -- Jorge Agustín Periam, Luis G. Campa, Emiliano Valadés, José -- Guadalupe Posada y Carlos Alvarado Lang, entre otros.

Alvarado Lang decía: "El arte no puede desinteresarse de los grandes problemas humanos ni de la época en que se produce. Particularmente en México, en donde ha vivido en estrecha conexión con el pueblo y ha sido practicado por él mismo, el grabado de ningún modo puede ignorar las preocupaciones y anhelos - de ese mismo pueblo. Al contrario del cuadro de caballete producido para propietarios individuales..."⁶.

A finales del siglo XIX los grabados japoneses se introdujeron en Europa y fueron admirados por los artistas posimpresionistas. Estos trabajos dejaron la idea de recobrar los valores de superficie. La posibilidad de estructurar una composición sólo a través de planos les dio la sensación de recuperar la esencia de la pintura, así como el administrar colores y -- formas sobre una tela plana.

El grabado en madera hizo que los artistas recobraran su oficio de artesanos, alejado del dibujo.

El primero que grabó en madera en México fue Fernando Leal, que trabajó junto con Jean Charlot, artista que se entregó por completo a la realidad artística de México.

6 Anónimo. "El grabado en México". En Gaceta UNAM, Num. 2291, p. 25

Descubierto por Posada y más tarde por Manilla el grabado y el arte con sentido popular había encontrado su lugar por derecho propio en el arte mexicano⁷.

En cuanto al panorama económico y político que se vivía en la época prerrevolucionaria, podemos decir lo siguiente: 11 millones de personas vivían como animales, la mayoría como peones en las haciendas o como indios refugiados en sus reservaciones - esperando que llegaran las tropas de las compañías deslindadoras a despojarlos de sus tierras. En 1900 existían 10 millones de es clavos en las haciendas y plantaciones y el resto de obreros en las minas, telares y comercios.

La iglesia estaba de lado de Porfirio Díaz. Con él recuperó gran parte de lo perdido con Juárez, tomando nuevamente posesión de la educación, siendo dueña de enormes colegios, miles de conventos, iglesias y casa, ella cumplía el papel de mantener quieto y enajenado al pueblo y estaba formada en su mayoría por espa ñoles e italianos.

En el porfiriato existía un solo partido, el partido militar, cuyos integrantes eran influenciados por los "científicos", gobernadores que eran empleados del dictador, jefes políticos loca les, una policía rural y un ejército entrenado por franceses y a lemanes. Los periódicos, órganos judiciales y sistema educativo estaban controlados por el gobierno.

La primera oposición sería que tuvo el gobierno de Díaz fue el grupo de los hermanos Flores Magón. En agosto de 1900 apareció en San Luis Potosí una "invitación al partido liberal", que

7 Manrique, Jorge Alberto. Historia del arte mexicano.

dio pie a que surgieran en todo el país clubes liberales. Los Flores Magón editaron el periódico "Regeneración" que fue clausurado y sus editores encarcelados. Posteriormente editaron el periódico "El hijo del Ahuizote" que fue clausurado más de 10 veces.

La política económica de Díaz para desarrollar a México fue venderlo al extranjero, tal y como se sigue haciendo. Como México era un país agrario, sin industria, con malas comunicaciones, un comercio pobre, con un subsuelo explotable, grandes extensiones de tierra sin cultivar, con un clima subtropical, con tierras fértiles, bosques vírgenes, con riquezas minerales y mano de obra regalada era un paraíso para los extranjeros inversionistas, españoles y norteamericanos especialmente.

En México se daba una sociedad de tipo feudal porque los dueños de las haciendas vivían como señores feudales, y los peones y sus familias vivían dentro de las haciendas, con deudas de por vida y siendo clientes y acreedores de las tiendas de raya siempre.

En el período revolucionario la situación del país no cambiaba demasiado; a la caída de Díaz se da una lucha por el poder que dura 10 años, cuyos protagonistas principales fueron Madero, Zapata, Villa, Huerta, Carranza y Obregón⁸.

En cuanto al ambiente artístico encontramos que la pintura comenzó a liberarse del academismo imperante y de la privacidad precisamente en la época de la revolución, cuando el Dr. Atl comenzó a organizar grupos de pintores de la Academia de San Car-

⁸ Del Río, Eduardo. La revolucioncita mexicana. p. 91.

los, en 1911, para exigir a las autoridades la libertad de pintar murales en los edificios públicos. Este movimiento no tuvo mayor éxito dada la situación política que se vivía, no podían tener eco estas exigencias artísticas cuando el país entero se encontraba convulsionado por la guerra de la revolución.

Después de la revolución, esta se institucionaliza, mientras que la baja de la producción petrolera, que es el mayor vínculo de México con el mercado mundial, afecta poderosamente a la economía del país (tal y como sucedió en 1985), este problema económico se agudiza con la baja de la plata.

En el período posrevolucionario persiste el latifundio a gran escala y los campesinos son en su mayoría jornaleros. Situación que se agudiza en 1929 como resultado de la gran depresión que afectó a México a través del sector externo.

En este panorama surge el Partido Nacional Revolucionario con el propósito de ayudar a centralizar el poder político en manos del Estado. Poco a poco se fue consolidando y después de ser una especie de confederación de grupos (porque el país estaba dividido en poderes regionales y locales) concentró gran poder en sus manos creando una estructura burocrática ideal para ejercer sus funciones de poder. Las principales características del sistema político actual se gestaron en esa época y en ese partido⁹.

En el arte vemos que fue hasta 1921 cuando se formó el Sindicato de Pintores y Escultores, basado en las teorías socialistas contemporáneas. Este sindicato estaba encabezado por --

9 Ibidem, p. 95.

Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero. Se proponía "socializar el arte, destruir el individualismo burgués, repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte que saliera de los círculos ultraintelectuales y aristócratas, y producir solamente obras monumentales que fueran de dominio público y producir belleza que surgiera de la lucha o impulsara a ella"¹⁰.

Influenciados por el arte precolombino y virreinal los muralistas mexicanos hicieron, en unos años, todo un movimiento de resonancia universal. David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco principalmente influenciados por Gerardo Murillo, el Dr. Atl, en la asimilación de la experiencia pictórica europea, lograron hacer un gran arte para todos, impregnado de tradiciones populares, con nuevas técnicas, sin convencionalismos y pretendiendo revelar la realidad mexicana.

"Los muralistas vivieron una época de deslumbramiento cuando las fuerzas sociales se ponían en tensión para dar a luz un nuevo México, rodeado de enormes peligros que amenazaban su existencia como nación soberana e independiente. Los antiguos grupos privilegiados -amantes del academismo- o la iglesia empobrecida, no se interesaron por la pintura mural que describía la gesta de un pueblo que libraba, aislado, una contienda desigual contra poderosos enemigos"¹¹.

Los muralistas volcaron su necesidad de comunicación -tan grande en ese momento histórico- en muchas partes. No podían

¹¹ Carrillo A., Rafael. La pintura mural en México. p. 65

permanecer ajenos a la realidad económica, política y social - que vivieron. Tal como hoy sucede con el "Arte acá de Tepito", pues no existe ninguna sociedad sin comunicación entre sus elementos¹².

3.2. Diego Rivera y las incongruencias de un artista

Diego Rivera nació en 1886 el 8 de diciembre en Guanajuato. A finales del siglo pasado ingresó a la Academia de San Carlos en donde fue alumno de José María Velasco, Felix Parra y Santiago Rebull. En 1907, ayudado por el gobernador de Veracruz, - Teodoro Dehesa, quien era amigo de su familia obtuvo una beca - para ir a estudiar a Europa estableciéndose en España y teniendo como maestro a Eduardo Chicharro; el Dr. Atl lo había recomendado con él. Ahí fue influenciado por Ignacio Zuloaga y Solla, pintores modernistas españoles. En 1909 viaja a París en donde recibe influencia de Cézanne, Renoir, Gauguin, Matisse y Dufi.- También hace amistad con Picasso y Braque por lo que se interesa en el cubismo al cual se dedicó hasta 1917.

En 1910 regresa a México y monta una exposición el 20 de no viembre precisamente, la exposición tiene mucho éxito y el pintor es considerado como una de las grandes promesas del arte me xicano.

12 Godet, Jaime. Antología sobre la comunicación humana, p. 13

La revolución mexicana había estallado, con la imagen de Madero a la cabeza, pero ninguno de los acontecimientos sociales y políticos afecta la decisión de Rivera de regresar de inmediato a Europa y en enero de 1911 llega de nueva cuenta a la Coruña para después volver a Francia, en donde lo esperaba Angelina Beloff, su primera pareja, pero por supuesto que esta actitud tiene una explicación; y la explicación es que en París existían las condiciones necesarias para un artista joven. París era en ese momento la meca del arte, era ahí donde se -- suscitaban los movimientos revolucionarios del arte. Ahí se en encuentra a Ángel Zárraga y Rodolfo Montenegro. En 1913 llega también Alfonso Reyes y Adolfo Best Maugard. Estos cuatro constituyen los compañeros de la generación de Diego.

De 1911 a 1913 realiza diversas obras influenciadas unas veces por el cubismo, otras por el impresionismo, por el Greco o por el puntillismo de George Seurant.

En 1914 conoce a Picasso, y en ese mismo año, ya con una buena trayectoria en Europa, realiza su primera exposición individual, en donde surgen buenos comentarios hacia su persona en la prensa. Es también en ese mismo año donde aparece la primera pelea con Picasso. Alfonso Reyes por su parte, le manifiesta a Rivera que extraña sus obras anteriores, las hechas en México.

En el verano de 1914 viaja a Mallorca, junto con Angelina en donde le sorprende la declaración de la guerra. Ahí, en su perma nencia imprevista, altera el cubismo. A finales de este año lo gra llegar a Barcelona en donde gana algún dinero y se instala en Madrid.

En 1915 regresa a París con la intención de enrolarse en el ejército francés, cosa que no consigue.

Por estas fechas siguen llegando emigrantes mexicanos a Europa, entre ellos Martín Luis Guzmán, exsecretario de Villa y periodista, a quien le fascinó la obra de Rivera.

Para 1916 Rivera logra vender su primera obra cubista "El Marchand", participa cada vez más en los acontecimientos culturales y afiliado al grupo cubista de "La riviera", que intentaba sacar al cubismo del formalismo en que se hallaba sometido, Rivera defiende su "cubismo de Anahuac", influenciando entre otros a André Lhote.

En 1917 inventó un aparato para ver la cuarta dimensión, mientras experimentaba con éste, Rivera tiene un enfrentamiento con el poeta Pierre Reverdy, partidario de una tendencia cubista construida sobre los primeros trabajos de Pablo Picasso. Una noche se pelean violentamente y los pintores toman partido unos por Rivera y otros por Reverdy, motivo por el cual "El Marchand" rompe con él no comprándole más cuadros. En ese mismo año pinta dos vistas desde la ventana de su taller donde plasma la rue du Départ. También en 1917 tiene un hijo que más adelante muere de frío, mala alimentación y de la epidemia de gripe. Es entonces cuando estalla la revolución rusa que modifica aún más el rumbo de los acontecimientos.

Elie Faure, crítico de arte, aconseja a Rivera a emplear el fresco en los murales que quería hacer en México. Poco después el embajador de México en Francia, Alberto J. Pani le facilitó el dinero -tras hacerle un retrato a él y a su esposa -

para visitar Italia. En 1920 Diego recorre el norte de Italia observando y analizando las obras de los fresquistas toscanos y florentinos; Giotto, Della Francesca, Raphael, Miguel Angel, etc.. De este viaje resultaron más de 300 dibujos entre ellos los de los murales de "La batalla de San Romano" de Paolo Verrochio de Florencia, que influyeron en los frescos que Rivera -- realizó en la escalera del palacio de Cortés en Cuernavaca.

Por este mismo año llega Siqueiros a París y sus ideas encuentran en Rivera a un partidario, ésto le ayuda a tomar la decisión de retornar a su patria.

En julio de 1921 Diego llega a México, visita a Vasconcelos y lo acompaña a una gira de trabajo. Durante este viaje - Vasconcelos le propone decorar el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. El 2 de enero de 1922 inicia los bocetos que posteriormente se convertirían en una obra monumental.

Un año anterior Vasconcelos le había pedido a Montenegro y al Dr. Atl que decoraran los muros del antiguo colegio de - San Pedro y San Pablo, transformado en biblioteca.

Fue hasta 1923 que Rivera define su tendencia pictórica - con la decoración de la Secretaría de Educación Pública donde pinta "El ingenio de azúcar", "Tejedores", "Mineros" y "La -- maestra rural" (Ver figura 7). Mientras esto sucedía pintores como Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot - pintan en las escaleras de la Escuela Nacional Preparatoria.

En 1924 los alumnos trataron de interrumpir la creación -- de las obras de estos pintores.

En este mismo año Diego pinta el segundo patio de la Secretaría de Educación Pública, en él realiza "El baile de Tehuantepec", "La fiesta de las flores", "La quema de los judas", y "El paseo en el canal de Santa Anita", entre otros murales.

Cuando Diego decoraba el tercer piso de la Secretaría de Educación Pública es llamado por el ingeniero Marte R. Gómez, director de la Escuela Nacional de Agricultura, para decorar los pasillos y salones de la ex hacienda de Chapingo, es por eso que a partir de 1925 divide su tiempo entre estas dos actividades. En Chapingo plasma la consigna zapatista, "La tierra es de quien la trabaja". En la excapilla pinta "Sobre la tierra fecunda", para lo que sirve de modelo su entonces esposa Guadalupe Marín y la fotógrafa Tina Modotti.

Invitado para los festejos de la revolución de octubre viaja a Rusia en 1927 y permanece ahí hasta 1928.

En 1929 contrae matrimonio con Frida Kahlo, en el antiguo palacio municipal de Coyoacán. Ella tenía 22 años y él 42.

Sin haber concluido los trabajos del Palacio Nacional y el Palacio de Cortés en Cuernavaca, viaja con Frida a San Francisco, por lo que del 31 al 35 vive principalmente en los Estados Unidos.

A finales de 1935, Diego regresa a México, encontrándose con que el general Lázaro Cárdenas era el nuevo presidente de México. En ese momento histórico-político renace el movimiento muralista con las reformas presidenciales que favorecieron a los pintores, encabezados por José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

En 1937 el fundador del ejército rojo, León Trotsky deambulaba de un país a otro. Diego Rivera convence a Cárdenas para que le dé asilo político. Es entonces cuando Trotsky vive en la "casa azul de Coyoacán" con su esposa y secretario, lo que hoy es el museo "Frida Kahlo" ya que fue la residencia de Diego y Frida.

La visita de André Breton, padre del surrealismo, a México fue apoyada también por Rivera.

Trotsky, Breton y Rivera organizan la Federación de Intelectuales y Artistas Revolucionarios Independientes (FIARI) y lanzan un manifiesto, "Por un arte revolucionario independiente" en oposición a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), afiliada al Partido Comunista Mexicano, en donde se encontraban afiliados David Alfaro Siqueiros y la mayoría de los intelectuales y pintores mexicanos.

Las tensiones entre Rivera y los trotskistas se iniciaron poco después del regreso de Breton a Francia y se acentúan -- cuando Rivera apoya la candidatura de Juan Andrew Almazán. Es to ocurre en 1939 cuando viaja a San Francisco por segunda -- vez.

En 1943 pinta dos murales en el Instituto Nacional de Cardiología. En 1947 realiza un fresco en el hotel Del Prado llamado "Sueño de una tarde dominical en la alameda" (Ver Figura 8) , que provocó un escándalo mayúsculo porque entre los personajes que describen la vida metropolitana puso a Ignacio Ramírez, "El Nigromante", personaje de la guerra de la Reforma y el segundo imperio, sosteniendo una manta que dice "Dios no Existe", pero posteriormente quita la frase y la sustituye --

por "Concilio de Letrán".

En 1949 el Instituto Nacional de Bellas Artes organiza la muestra "Diego Rivera, cincuenta años de su labor artística", y pinta en el primer piso del Palacio Nacional.

Su última obra monumental fue iniciada en 1951 y es la decoración de cárcamo del río Lerma, en el bosque de Chapultepec. El año siguiente hizo un fresco por encargo de Carlos Chávez, que habría de representarse en París, luego se mandó a China y a su regreso no se volvió a saber donde quedó.

A la muerte de Frida Kahlo, en 1953, Diego ya enfermo de cáncer, se casa por tercera vez con Emma Hurtado, directora de una galería que manejaba sus obras. En este año viaja a Rusia a tratar su enfermedad, ahí permanece hasta el año siguiente. Después de su regreso sus amigos le conmemoran sus setenta años de vida. Diego muere el 24 de noviembre de 1957 a la edad de setenta y un años. No le cumplieros su deseo de poner su féretro junto al de Frida y su ataúd es despojado de la bandera comunista, por orden de su hija Guadalupe Rivera Marín y se envuelve con la bandera nacional mexicana.

La trayectoria política, cultural y artística de Diego Rivera fue siempre muy explosiva e intensa, sus ideas políticas representaban cambios constantes que por lo consiguiente reflejaba en sus murales y que quedaron y que quedaron marcados en toda su trayectoria artística y personal. Rivera, a diferencia de Orozco y Siqueiros es poseedor de una amplia producción escrita, lo hizo para periódicos, revistas, tribunas y conferencias. A través de esta producción podemos notar los cambios de posición política que tuvo. Fue leninista, nacionalista, trotskista, anti-

imperialista, comunista, stalinista y hasta almazanista.

Ingresó al Partido Comunista Mexicano en 1922 y fue expulsado de él en 1929. Perteneció a las filas de la Cuarta Internacional y fue expulsado de ellas en 1937. Fue entonces cuando decidió aunarse a la candidatura presidencial de Juan Andrew Almazán, "era un acaudalado general, candidato presidencial de -- las fuerzas de derecha, íntimamente ligado a los círculos monopolistas de los Estados Unidos a quien apoyaban los partidos políticos y financieros más reaccionarios de México, los cuales -- trataban de liquidar el movimiento democrático".¹³

Los constantes cambios en sus ideas políticas condujeron a Rivera a elaborar murales con una extensa gama de matices ideológicos que lo situaron como un artista un tanto incongruente.

Perteneció al Sindicato Único de Pintores y Escultores Revolucionarios. Es en este período cuando tiene un contacto más -- estrecho con Siqueiros y Orozco. El Machete se convierte en el órgano de difusión del sindicato y en él colaboran directamente estos tres pintores, Rivera y Siqueiros como redactores de artículos sumamente radicales y Orozco como caricaturista.

La vida personal de Rivera es un factor decisivo en su producción artística. Pero es quizá su unión con la pintora Frida Kahlo el acontecimiento que más pesa en su personalidad. En el -- año de 1929, en el que contrae matrimonio con la pintora, Rivera pinta el mural del Palacio de Cortés. Se divorcia de ella en 1938, para unirse en matrimonio por segunda vez con Frida dos años des-

13 Tibol, Raquel. Prólogo a Arte y Política de Rivera, Diego

pués, en 1940. Lo que los separó, según el mismo Diego fue: --
"Frida no se oponía a mis infidelidades, lo que no podía enten-
der es que escogiera a mujeres indignas de mí o inferiores a --
ella"14.

Carlos Monsiváis dice: "Tiene razón Rivera cuando ve en --
Frida a la primera o a una de las primeras en pintar sin reser-
vas, la intimidad y la visceralidad femeninas... es la inmersión
en el mundo complejo y sencillo de Rivera, en la asimilación di-
versa y errática de todos los estímulos; el arte público, la vi-
da bohemia, el surrealismo, el trotskismo, la gran burguesía nor-
teamericana, el comunismo internacional, la sensación de ser mu-
jer liberada, y mujer esclavizada, alguien que quiere con la in-
tensidad del amor físico y sólo es capaz de verbalizar un enamo-
ramiento lírico"15.

Frida Kahlo abre en Diego todo un caudal de sentimientos en-
contrados sobre la vida en común, la sociedad, la política y fun-
damentalmente el arte.

Es precisamente la unión Frida-Diego, donde se forja hasta -
sus extremos el ambiente extravagante que siempre habría de ca-
racterizar la intensa vida del pintor. Siempre se les encuentra
rodeados de los intelectuales de la época más afamados, naciona-
les y extranjeros, como André Breton, Trotsky, Salvador Novo y
artistas y actores de fama.

Carlos Monsiváis escribe al respecto: "Lo que toca Rivera -
lo vuelve escándalo: su celebración de la antropofagia, su cul-
to por el arte prehispánico (tan importante en la revaloración
de estas culturas), sus ingresos y expulsiones del PCM, sus sal-
tos y conversiones ideológicas, sus amores. Con pasión la socie-

dad o la ciudad siguen sus pleitos y romances, con interés que excede con mucho a la preocupación política, sin dejar de ser ideológico. Rivera no se detiene en el dramatismo de peones y soldaderas, en el patetismo de magueyes y líderes agrarios envueltos en la tierra como una semilla. Él va de la síntesis -- histórica al sarcasmo racial, de la representación histórica - de Zapata a la exaltación del emperador Cuauhtemoc. Ser indigenista a los veintes, denigrar en los treintas al sifilítico -- Hernán Cortés, pregonar la austeridad moral del sacrificio humano entre los aztecas és enfrentar a fondo la convulsa e insegura clase media. Por más de veinte años Rivera irrita a la sociedad mexicana, es su vanguardia y la conciencia pública de - límites: hasta aquí se puede llegar en el ultraje a lo constituido"16.

' Su vida pasional siempre estuvo ligada a la creación de su arte intenso, aunque éste mostrara matices contradictorios y - análogos.

Diego Rivera es el artista que se siente comprometido con el arte público, con las causas reivindicatorias de la sociedad a la que pertenece y que vive siempre como un burgués ¿Qué relación tiene entonces la vida de Rivera con aquello que señala el materialismo histórico acerca de que "no es la conciencia la - que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia" ?17

16 Ibidem, pp. 26-27.

17 Golden, Jaime. Antología sobre la Comunicación Humana. p. 92.

En una de las visitas de Rivera al estudio de Ignacio Mariscal, se reúne con Orozco, Siqueiros y Antonio Rodríguez con el propósito de crear una revista de arte. Siqueiros propone la donación de un cuadro de cada uno de los "tres grandes". Rivera se indigna por la propuesta de su colega y responde que en tal caso cada uno contribuya con un millón de pesos (cantidad exagerada - en esa época). Orozco comprendió que la oferta de Rivera equivalía a su negación de hacer cualquier tipo de donación altruista, a lo que contestó: "¡Ya ve, señor Rodríguez, Diego no quiere que se haga la revista!"¹⁸.

A la muerte de Frida Kahlo, en 1954, Diego hace que su féretro sea velado en el Palacio de Bellas Artes, institución estatal, aprovechando la amistad que tenía con el director de ella, Adrés Iduarte, su féretro es cubierto con la bandera del Partido Comunista Mexicano, acto que provoca que el director del INBA sea destituido de su cargo.

La vida artística y personal de Rivera fue siempre controvertida. Rivera da al muralismo ese carácter humano lleno de afirmaciones y negaciones, de preguntas y respuestas, de dudas y decisiones, calor y frialdad, amor y desamor, esperanza y desesperanza.

"La pintura de Diego Rivera -dice Santiago Ramírez- es la expresión magnífica genial de la hipomanía y exaltación llevada hasta sus últimas consecuencias"¹⁹.

18 Perujano Francisca en "Sábado" suplemento de uno más uno.
pag. 17

19 Ramírez, Santiago. El mexicano; psicología de sus motivaciones.
p. 17

Afirma: "La manera de comunicarse es caudalosa y abundante como un manantial, la necesidad de expresión es avasalladora. La necesidad de síntesis, indispensable para dar unidad a tanto elemento dispar, es igualmente exuberante, solamente así puede hacer del caos cósmico y personal una imagen coherente e integrada... A lado de ese cosmos, en el que rara vez aparece el paisaje, el color es brillante y nítido, el blanco da la tónica: blanco alcatraz, blanco caballo, blanco túnica, siempre -- fuerte y radiante, acompaña a todo lo que ama: a la vendedora de flores, a la mujer agobiada por el peso de los alcatraces, al caballo de Zapata, a la masa de maíz"²⁰.

En conjunto la obra de Rivera abarca por lo general temas de la realidad de la nueva sociedad mexicana. "La existencia primitiva en México, cuyo protagonista es el indio aparece súbitamente en los frescos del pintor (1923), como si emergiera -- del fondo de la tierra. El indio ya no es simplemente un motivo decorativo, sino la figura central de sus pinturas murales, fijado en las actitudes del trabajo cotidiano que es uno de los temas dominantes de la obra de Rivera..."²¹.

Rivera trata de dar un lugar preponderante en sus murales, no sólo al indio sino a todos los protagonistas de las clases oprimidas como obreros y trabajadores en general. En casi todos sus murales se advierte la intención comunicativa de proyectar la importancia que tienen las clases bajas en la conforma-

20 Ibidem, pp. 174-175.

21 Ramos, Samuel. Diego Rivera. p.19.

ción de la nueva sociedad mexicana del posrevolucionario.

El anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, Rivera lo decora con una obra titulada "La creación", que fue pintada a la encáustica, en 109.64 m². En esta obra se deja notar la gran influencia italiana -recordemos que estaba recién llegado de Europa, (1921)- dentro del tema abstracto de esta obra Rivera hace alusión a la composición de la raza mexicana, desde el tipo autóctono puro hasta el castellano, pasando por el mestizaje. En el mural queda representada la tierra, la ciencia, la música, la danza y en el ala derecha queda plasmada la relación del hombre con su entorno social principal, la mujer.

Los elementos como el agua, la tierra, el fuego y el aire -- quedan también representados en el mural mencionado.

Rivera siempre buscó guardar una relación entre el tema del mural y el lugar de su ubicación , en este caso se trataba de un recinto universitario por lo que habría de contener todos los -- principios de la sabiduría, pero trasladados o adecuados a la -- realidad mexicana, por ello el abuso de rostros indígenas que le causó muchas críticas de los intelectuales de su época y principalmente de Siqueiros, quien lo acusó de indigenista.

El carácter comunicativo del mural "La creación" es sumamente fuerte. La gran variedad de conceptos que se plasman da lugar a -- confusión y diversas interpretaciones. La abrumadora presencia de rostros indígenas puede dar un concepto contrario a la intencionalidad del autor. Si bien su intención era dar el lugar de protagonistas a los indígenas , en algunos casos se puede advertir

que Rivera intenta resaltar las características físicas de ellos. (Ver figura 9)

En la Secretaría de Educación Pública Rivera pinta un total de 1585 m², con temas muy diversos como "La liberación del peón" (1923), "La ofrenda" (1924), "Día de muertos" (1924), "La danza del venadito" (1925), "Canal de Santa Anita" (1925), "los mineros" (1926), "Los tejedores" (1927), "Autorretrato como arquitecto", "Xochipilli", "La muerte del capitalista" y "El arsenal" en 1929²².

Dice el propio Rivera al respecto de esta obra: "Siendo la - Secretaría de Educación Pública un edificio del pueblo, el tema de su decoración no podía ser otro más que la vida de ese mismo pueblo ; se trató de condensar ese mismo tema con la arquitectura que lo decora. Se dividió el patio en : patio de trabajo, patio de fiestas, y en la escalera se expresó la evolución del paisaje desde el nivel del mar -tropical- hasta la mesa central --niveles perpetuas-..."²³.

Se trató pues de representar en el edificio de la Secretaría de Educación Pública al pueblo mexicano en su totalidad, mostrando diferentes escenas de la vida cotidiana o acontecimientos históricos y culturales de diferentes estados de la República Mexicana.

En el caso de los temas que decoran este edificio encontramos que son fácilmente digeribles y que el mensaje que comunica es totalmente revolucionario. Encontramos escenas como "La liberación del peón" y "El arsenal" totalmente alusivas a la enton-

22 Ibidem. Sección de ilustraciones.

23 Rivera, Diego. Textos de Arte. pp 84-87.

ces recientemente acontecida lucha revolucionaria. En el caso de "La muerte del capitalista" Rivera no se conforma con lo fuerte que son ya de por sí las imágenes de indígenas revolucionarios - tomando la propiedad del capitalista, que aparece muerto en el ángulo inferior izquierdo, sino que en la parte superior pone un letrero que da a entender que así acaba quien explota y que se acabó la miseria pasada.

En los frescos "Los mineros" y "Los tejedores", Rivera plasma la enajenación del trabajo. No hay duda que esa es su intención al ocultar las caras de los trabajadores pues todos son representados con la cabeza inclinada, dando una apariencia de -- cansancio (Ver figura 10).

En los frescos que hace en 1925, en la Escuela de Agricultura de Chapingo, exalta temas como "El líder", "Los explotadores del hombre", "Alianza de obreros y campesinos" y "La germinación". El trabajo de Chapingo consiste en la decoración del zaguán y el hall de la escalera y por otra parte el salón de actos. En el zaguán y el hall la decoración tiene un carácter popular. Se juega un poco con el tamaño de los personajes, a veces son de tamaño natural y en otras son más pequeños o más grandes, no importa que se encuentren formando parte de un mismo tema.

Dice Rivera refiriéndose a la decoración del salón de actos: "El pintor se ha esforzado por comunicar el estilo arquitectónico de la capilla -renacimiento español- con una estética genuinamente mexicana, sin que esto quiera decir pintoresco o arqueológico... El asunto que sirve a esta decoración, floración y --

y fructificación, fenómeno que proyecta su símbolo natural se bre el desarrollo de la vida del hombre productor, CAMPEÑO Y OBRERO".²⁴

En sí el salón de actos de Chapingo es una sucesión de imágenes con escenas del pueblo en donde se advierte un amplio sentido de la abstracción.

Nuevamente "El líder", "La explotación del hombre" y "Alianza de obreros y campesinos", son murales hechos más fáciles de interpretar y tienen, al igual que los murales de la Secretaría de Educación Pública una fuerte intencionalidad de reivindicación de las clases oprimidas (Ver figura 11).

En el Palacio Nacional Rivera hace una remembranza histórica de México, en los murales "El México prehispánico" y "La historia de México".

En el Palacio de Cortés, en Cuernavaca, Rivera realiza el mural "La conquista" que muestra el sometimiento de los indígenas a los españoles. También en este lugar hace el mural "Emiliano Zapata", en donde muestra el cansancio de la lucha campesina (Ver figura 12).

Los frescos que Rivera realiza en Estados Unidos, concretamente en San Francisco, Dittroit y Nueva York, son un acontecimiento importante en la vida profesional del pintor. En ---

24 Ibidem. p. 89

Ditroit realizó el fresco "Retrato de Ditroit" en el The ---
Ditroit Institute of Arts. Es un mural con alusión a la inten-
sa actividad industrial del lugar, en este mural hace patente
el carácter relevante de la fuerza humana sobre las máquinas,
por más sofisticadas que éstas sean.

Sus murales hechos en el New Worker's School, en Nueva --
York fueron destruidos por la polémica que provocaron, pues -
tanto en el mural "La nueva libertad" y "Trabajadores del mun-
do unidos", aparecía la cara de Lenin en su composición (Ver -
figura 13).

La obra mural de Diego Rivera tuvo siempre una fuerte car-
ga expresionista y sus mensajes fueron por lo general claros. -
No es difícil que un obrero o un campesino interpreten el conte-
nido ideológico plasmado en sus murales, ya que para ellos fue-
ron creados; los obreros y los campesinos eran los protagonis-
tas siempre.

El carácter comunicativo de la obra riveriana estuvo siem-
pre presente, por lo tanto el objetivo fue cumplido. Y es que
el proceso ideológico de comunicación que se da en una obra de
arte no necesariamente tiene que culminar en un movimiento so-
cial o político, es más, nunca una obra de arte ha conseguido
provocar un cambio social, aun las más expresivas y revolucio-
narias, como la obra de Rivera, sin embargo, ello no quiere de-
cir que no cumplan con su objetivo de comunicar.

3.3 David Alfaro Siqueiros; revolución, arte humano y vida social.

Los tres grandes pintores mexicanos plasmaron en los muros la lucha y el sufrimiento del pueblo, Siqueiros, el último en morir, (1974) Fue un revolucionario en la forma y en el contenido de la plástica porque en sus obras emplea nuevas técnicas -- pictóricas y plasma en ellas su posición política, la que en ocasiones parece confusa como veremos más adelante.

Siqueiros fue un hombre que pretendió estar en contra de las injusticias. En 1911, a la edad de 14 años, participa en la huelga estudiantil de la Academia de San Carlos y esto da como resultado su primera encarcelación. Unos años después, como -- miembro del ejército constitucionalista es parte del Estado -- Mayor de la División de Occidente, que dirige el general Manuel M. Dieguez y lucha contra la División de I Norte.

En 1928 dio a conocer los acuerdos del Congreso de Artistas y Soldados, que fueron resultado de las pláticas de resolución del Grupo Bohemio, que tenía miembros como José Guadalupe Zuno, Xavier Guerrero y Amado de la Cueva.

Como capitán segundo es enviado a Europa, pero llega a -- Francia en un momento en que los artistas se rebelan en contra del arte existente desde antes de la guerra de 1914, pero también se rebelan en contra de la sociedad, la economía y la política, es quizá por ello que se inventaron muchas formas de arte.

"De acuerdo con la ley de desarrollo desigual del arte y -
la economía, en una sociedad económica inferior el arte puede al
canzar un florecimiento no alcanzado".²⁵

Estos artistas estaban en contra de las formas anteriores
de arte y aunque este movimiento para algunos fue contraprodu-
cente, dejó manifestaciones como el arte futurista creado por -
el poeta italiano Filippo Tomaso Marinetti y la corriente forma-
da por Tristan Tzara y Francis Picabia, llamada DADA.

Pese a la decepción que este movimiento causó, algunos --
participantes crearon cambios en el arte, Picasso, por ejemplo.
En este período se hizo arte social abstracto y surrealismo.

Mientras tanto, Siqueiros tuvo trato con los artistas inn
vadores; en 1921 publicó en Barcelona, la revista "Vida America
na", en la que escribió los famosos tres llamamientos de orien
tación actual a los pintores y escultores de la nueva generación.
En estos llamamientos invita a construir un arte monumental y --
heróico, un "arte humano", un "arte público".²⁶ Esto reafirma lo
que dice Sánchez Vázquez acerca de que "aunque el artista no ten
ga conciencia del carácter enajenado de la existencia humana en
el marco de las relaciones capitalistas y menos aún, de su fun--
cionamiento económico-social, advierte su vulgaridad, su cosifi-

25 Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. p.159

26 Sep. Sep. Setentas. Siqueiros p.17

cación; el arte que hace entonces expresa su inconformidad e - incluso su rebeldía".²⁷

En París encuentra a Diego Rivera y viaja con él a Italia; en este viaje conversan sobre la posibilidad de crear un nuevo arte en México.

Cuando regresa de Europa, en 1922, es llamado por José Vag concelos, para que con Rivera y Orozco decore la Escuela Nacional Preparatoria; realiza ahí "Los elementos" y "El entierro de un obrero sacrificado".

En 1924 inicia la publicación de "El Machete", junto con -- Xavier Guerrero y Diego Rivera, Teniendo la asistencia de Gra-- ciela Amador, quien escribe la cuarteta lema de este órgano:

"El machete sirve para cortar caña
para abrir las veredas de los bosques umbríos
decapitar culebras, tronchar cada cizaña,
y humillar la soberbia de los ricos impíos".²⁸

Este periódico era el órgano oficial del Sindicato de Pintores y Escultores, después pasó a serlo del Partido Comunista Mexicano, como se mencionó anteriormente.

27 Op cit Sánchez Vázquez p. 161

28 Monsiváis, Carlos. Amor Perdido. p. 107

En este mismo año es expulsado al igual que Orozco de -- sus trabajos en la Escuela Nacional Preparatoria, dejando el fresco "Llamado a la libertad" sin terminar. Posteriormente se traslada a Guadalajara en donde trabaja junto a Amado de la Cueva en la pintura de las puertas del Aula Mayor de la universidad jalisciense.

En 1925 se dedica a la organización sindical dejando a -- un lado la pintura. Se convierte en el dirigente de la Federación Minera y de la Confederación Obrera de Jalisco. Fue él -- quien logró el movimiento de huelga de los minerales "La matanza", "El amparo" y "Las Jiménez".

Participa como representante de varios congresos obreros; Moscú, Montevideo, Buenos Aires y Nueva York. Y pese a todas estas ocupaciones, participa en la primera exposición colectiva de grabadores mexicanos, organizada en 1929 por Fernando -- Leal. En este mismo año es detenido en la manifestación del -- primero de mayo y encarcelado en la penitenciaría del Distrito Federal por siete meses. Posteriormente es mandado a la ciudad de Taxco teniendo prohibido, judicialmente, salir en 15 meses de ahí. Luego es desterrado en 1930 y expulsado del Partido Comunista, argumentando, el Comité Central de este partido, el descuido de la dirección de la Confederación Sindical Unida de México (CSUM), el sostener relaciones con Blanca Luz, empleada del Departamento Confidencial de la Secretaría de Gobernación, violar la resolución del Comité Central de romper relaciones con Blanca Luz y poner en peligro la oficina privada del CC y a todos --

sus compañeros. Siqueiros aceptó -sostiene el periódico "EL Machete" de abril de 1930- la protección del cónsul de Uruguay, la amistad del jefe del Departamento Confidencial, el cariño de Blanca Luz y la "benevolencia de Portes Gil, que mientras a él lo dejó en libertad mantuvo en prisión a Valentín Campa, miembro del CC del partido y secretario general del CSUM y a 20 compañeros más.²⁹

El hecho anterior es uno de los cinco puntos que posteriormente justifican la expulsión de Siqueiros del Partido Comunista Mexicano. Siqueiros demuestra así que no es tan comprometido con su causa cuando en ella interviene motivos personales: "Yo no he traicionado a mi patria; tampoco he traicionado a la Revolución Mexicana. A México y a su Revolución los han traicionado, los siguen traicionando y -no me cabe la menor duda- los seguirán traicionando mis impugnadores, y lo que es más grave, encubriendo su doble traición con el disfraz de patriotas y revolucionarios".³⁰

La primera exposición importante de Siqueiros fue en 1932. Se realizó en el Casino Español y fue patrocinada por Anita -- Brenner, Salvador Novo, Roberto Montenegro, Sergio Einsestein y William Spratling.

Posteriormente, desde Nueva York, Siqueiros ataca a Rivera calificándolo de 'snob', folclorista, indigenista, arqueologista y chovinista³¹, en una polémica entre los dos artistas

29 Ibidem. p. 109

30 Ibidem. p. 115

31 Ibidem, p.111

que comienza en 1934 y que para 1935 ya se había extendido en muchos círculos.

Uno de sus grandes murales fue pintado en 1939, en el -- Sindicato de Electricistas, comparable a los del hospital de La Raza, el Centro Médico y el Castillo de Chapultepec, pinta dos de 1925 al 1960.

En 1940 se vio envuelto en el asalto a la casa de Trotsky; el 24 de mayo encabeza, disfrazado de mayor del ejército, el comando que asalta la casa de Coyoacán, que dispara sobre su cama y secuestra y mata al secretario de Trotsky, Sheldon Harte. Fue detenido por ésto y puesto en libertad; se refugió en Chile, donde en la escuela "México" en Chilam, realiza murales. En este mismo año declaró que lo que se pretendía con el atentado a Trotsky era sólo ejercer presión psicológica para hacer que desistiera de sus actividades políticas. Seguramente hay una justificación para todo esto, pero ¿cuál?

En 1944, ya en México, funda el Centro Realista de Arte Moderno. De 1945 a 1954 crea diferentes obras, entre ellas - "El hombre amo y no esclavo de la máquina", en el Instituto Politécnico Nacional. De 1958 a 1960 lucha en contra del régimen de López Mateos y viaja a la Habana y a Caracas para boicotear una gira presidencial y por su posición política es detenido en 1960 y puesto en libertad en 1964. En 1968 protesta -- por el conflicto ferrocarrilero y por la represión estudiantil.

La visita que López Mateos hace en la casa de Siqueiros después de la salida de Lecumberri y que éste recibe con un abrazo, el premio que recibe de Díaz Ordaz, su apoyo incondicional a la invasión de Checoslovaquia, su visita al secretario de la Defensa Nacional, García Barragán, después del 2 de octubre de 1968, su asistencia a las urnas en julio de 1970 y su manifiesta esperanza en el presidente Echeverría fueron motivo también para que lo expulsaran del Comité Central del Partido Comunista Mexicano:

México, D.F., 3 de noviembre de 1973

Señor Licenciado Luis Echeverría
Presidente de los Estados Unidos Mexicanos
Los Pinos
Ciudad

Por el contenido de sus discursos y enfrentamiento a los gravísimos problemas surgidos en este particular sexenio de su gobierno, es usted, como lo fue el general Lázaro Cárdenas en su momento histórico, un gran líder moral -representativo de la línea justa y, en forma integral, de los principios de la Revolución Mexicana...

El 6 de noviembre le mandó un telegrama :

"El texto de mi mensaje de felicitación enviado el 3 de noviembre a usted, señor presidente Echeverría, recoge mi simpatía por los actos positivos en grado sumo de su gobierno, pero olvida -debo reconocerlo honradamente- insistir en mi preocupación, que es la de los mejores hombres de la izquierda mexicana, de hacer ver que mientras no se respeten irrestrictamente

los derechos individuales y colectivos de los trabajadores -la clase obrera y campesinos- las medidas progresivas que to me su gobierno no tendrán el respaldo popular organizado necesario,..."³²

Pese a todo esto él afirmaba que era gente del partido y repetía la frase de Diego Rivera "si me echan por la puerta, - entraré por la ventana y si me echan por la ventana entraré -- por el ojo de la cerradura".³³

La obra mural de David Alfaro Siqueiros está llena de matices. Como ya vimos, el artista relacionó estrechamente su actividad artística con su actividad política y ambas fueron muy intensas. Nos concretaremos a mencionar las obras murales que a nuestro juicio son las más trascendentes del pintor, ya que su obra artística es en general muy amplia y no sólo se concreta a lo realizado en México sino que su obra en el extranjero es enorme. Realizó murales en Centro y Sudamérica, en los Estados Unidos e inclusive en Europa.

Como se mencionó al principio del inciso, Siqueiros no se limitó a ser innovador en cuanto a temas en sus pinturas, sino que se preocupó también por evolucionar las técnicas pictóricas

32 Op. cit. Sep. Setentas. pp. 24-25

33 Op. cit. Monsiváis. p. 119

empleadas hasta entonces en los murales y una prueba de ello es el mural realizado en el Sindicato de Electricistas, en la ciudad de México en 1939, que fue hecho con piroxilina sobre cemento. El tema, desarrollado en tres paredes, "El proceso del fascismo: el dictador" es un análisis del fascismo, en el que se ve al dictador dirigiendo un discurso a las masas, en una síntesis de Hitler y de Mussolini como un fantoche mecánico -- conducido exteriormente. Los murales de Siqueiros son siempre de fuertes críticas principalmente de carácter político. (Ver - figura 14)

"La nueva democracia", hecho en 1944-45 con la técnica de piroxilina sobre tela, se encuentra en el Palacio de Bellas Artes. En él se muestra la nueva democracia victoriosa, que está encarnada en la imagen de una mujer joven que rompe las cadenas y se asoma impetuosamente sobre los muertos y los desastres al futuro. La intencionalidad ideológica contenida en este mural es fuerte, ya que propone la movilización por sobre todas las cosas a fin de llegar a obtener la libertad. (Ver figura 15)

Una de las obras con mayor fuerza dramática de Siqueiros es "El eco del llanto", que fue pintada en 1937 en duco sobre masonite y que se encuentra en el Museo de Arte Moderno de ---- Nueva York. En ella el llanto del niño se difunde de entre las ruinas y vuelve a escucharse en el eco ampliando la misma voz-ima gen, signo de un hecho destinado a repetirse y a hacerse más grande. En esta obra se manifiesta el sufrimiento de la humanidad por los hechos bélicos acontecidos en el curso del siglo XX. (Ver figura 16)

"La revolución contra la dictadura porfiriana", hecho en 1957, en vinilite sobre tela, se encuentra en el Castillo de Chapultepec, esta composición se desenvuelve sobre paredes con complejos movimientos que rompen la simetría rectangular de la sala; la figura del caballo que representa la revolución, ocupa un lugar preponderante en la obra. Este estilo de movimiento asimétrico es el antecedente del que Siqueiros más adelante maduraría en su obra del Poliforum Cultural, que lleva su nombre y en las realizadas en la UNAM.³⁴ Con este estilo logra dar una sensación de movimiento tremenda, que aumenta la intencionalidad de penetración en el receptor. (Ver figura 17)

El hecho de percibir por medio de la vista una sensación de movimiento, influye de una manera mayor en el receptor, ya que no sólo aprecia formas estáticas, sino que ellas mismas dan la idea de estar realizando la acción. Este estilo de movimiento presentado por Siqueiros es distinto al de Orozco que más tarde analizaremos.

En el Instituto Nacional de Bellas Artes se encuentra el mural "Nuestra imagen actual" que fue pintado en 1947 y que representa al hombre con mayor fuerza pero con destino incierto, así lo demuestran sus grandes manos abiertas en primer plano, plásticas, definidas, mientras que su rostro es totalmente incierto. (Ver figura 18)

Este es también uno de los murales más fuertes en el sentido dramático de la obra de Siqueiros, en el que el autor deja notar su desesperación ante la incertidumbre del futuro, sentido -

34 Los Grandes Maestros de la Pintura Universal. p. 111

que plasmó también en su obra escrita.

En el mural "La mancha de la humanidad", Siqueiros estrena nuevos materiales químicos sobre paneles de cemento armados. Siqueiros explica así el tema de este mural: "Grandes masas nacidas en un pasado remoto de miseria se encaminan a la emancipación, al progreso. Este no sólo es un tema mexicano sino de toda la -- América Latina".³⁵ (Ver figura 19)

"La nueva democracia: la víctima del fascismo", que comentamos anteriormente, es otro tema que Siqueiros pinta no sólo para la realidad mexicana sino para toda la América Latina. En él transmite la intensa energía de la raza indígena, autóctona, que supera al final toda posibilidad de conflicto que lleve a la derrota.

La obra mural de Siqueiros, a diferencia de la de Rivera y Orozco, se puede definir como un conjunto de imágenes con una -- carga ideológica muy fuerte, pero siempre lleva un sentido optimista de ver el futuro, aún en los murales más dramáticos existe la posibilidad de cambio y de la superación del pueblo, el triunfo del hombre sobre el hombre, la superación de todo conflicto humano en aras de la paz y de la justicia.

El hecho de que Siqueiros haya sido un hombre contradictorio no hace más que afirmar la grandeza de su obra pictórica. ya que es precisamente contradictorio el mundo y la sociedad.

La personalidad del pintor, como ya hemos dicho, no puede -- desligarse de su obra artística. La personalidad de Siqueiros, -- está por lo tanto, profundamente latente en su obra pictórica.

35 Ibidem. p.115

La personalidad de Orozco ha sido muchas veces definida por artistas, intelectuales, críticos de arte, nacionales y extranjeros, quienes le han otorgado infinidad de adjetivos.

En pocas ocasiones se habla de él de manera independiente. Siempre se le relaciona con los demás muralistas de la época del posrevolucionario, o en el mejor de los casos como uno de los "tres grandes"; sin embargo, cuando ha sido objeto de análisis específico, se le han adjudicado muchos conceptos: "Orozco el hurafío", "Orozco el introvertido", "Orozco el egoísta", "Orozco el mito", "Orozco el humilde", etc.

Ninguno de los calificativos mencionados por sí sólo es válido; todos juntos quedan muy pequeños.

Y es que la personalidad de Orozco rebasa todo lo anterior; es imposible definirlo con cinco conceptos. Orozco es quizás el hurafío porque no acude a muchos lugares públicos, siendo ya un hombre público; es el introvertido porque no le gusta escribir o ser entrevistado frecuentemente para los diarios; es el egoísta porque cuando trabaja lo hace solo, con sus ideas, con su propia aprehensión de la realidad; es el humilde porque el status nunca le importó, y es el mito porque todo lo que podamos decir de su personalidad lo haremos mediante aproximaciones basadas principalmente en lo plasmado en su obra.

Luis Cardoza y Aragón nos cuenta al respecto: "Alguna vez uno de los pintores mexicanos que más han debatido los

temas de nuestro tiempo discutía la obra de Orozco. Después de larga perorata, al verlo entre el público que llenaba la sala lo invitó a subir al escenario a responder si algo de lo expuesto le parecía inexacto y quería rebatirlo... Orozco se puso de pie, se caló el sombrero y respondió: 'lo que tengo que decir lo digo pintando'. Y se largó del teatro en medio de una ovación".¹

Y es que ningún documento escrito por él podría decirnos más que su propia obra. Después de admirar cualquiera de sus murales, las palabras se nos desaparecen, quizá porque se vienen todas de golpe, todas juntas, y no hay un concepto que las reuna.

Él mismo lo afirma cuando dice, "una pintura es un poema", no hay más qué decir, qué definir.

Se ha dicho también que de los tres es el menos comprometido con su momento, porque no colabora en periódicos radicales, porque no encabeza un movimiento sindical o quizá porque en sus murales los grandes héroes no son los protagonistas principales y cuando aparecen son coprotagonistas.

A pesar de auge indigenista de 1921, Orozco no coloca en sus obras a los indios como actores principales, ya que para él eso sería marginarlos también, "...si hay un departamento de asuntos indígenas ¿porqué no uno de asuntos mestizos o criollos? El de asuntos indígenas suena a departamento de pobres diablos, departamento de infelices".² Este concep-

1 Cardoza y Aragón, Luis. José Clemente Orozco, dos apuntes para un retrato. p. 94

2 Orozco, José Clemente. Autobiografía. pp 75-76

to lo maneja siempre en su obra artística. No ignoraba a los indios, sino que los representa formando parte de una sociedad, parte importante quizá, pero no olvidando nunca que la sociedad mexicana no sólo la conforman ellos.

No es que Orozco no quisiera comprometerse con su momento, todo lo contrario, se comprometió de tal modo que su obra entera es un compromiso permanente, lo que sucede es que él tenía una concepción muy especial de la función del artista, porque si bien la sociedad lo alimenta, el artista tiene que corresponder a ésta pero no dejando de ser él mismo, sino vertiéndose en esta misma realidad a través de lo plasmado en la obra de arte.

No es necesario militar en algún partido político, escribir artículos radicales o enfatizar a los indios o a los héroes en la obra de arte. Lo esencial es interpretarlos, pero formando parte de un todo, de una sociedad en conjunto, no aislados. Él mismo lo dice de esta forma: "Yo no tomé parte alguna en la revolución... La revolución fue para mí el más alegre y divertido de los carnavales, es decir, como dicen que son los carnavales, pues nunca los he visto."³

Y es que no es necesario haber sido villista, zapatista o huertista para poder empaparse de la realidad mexicana posrevolucionaria, simplemente formar parte de esa misma sociedad y sobre todo tener sensibilidad artística para transformarla en obra mural.

3 Ibidem. p. 34

Orozco jamás pensó que su obra artística estuviera obligada a provocar un cambio social. Es cierto que en la pintura, y en mayor grado la obra mural se plasma el sentir de la sociedad, pero también interviene el sentir del artista.

La pintura da la oportunidad al espectador de ser él quien la defina, quien la interprete. Y en muchos casos es contraria a la intencionalidad del artista. De ahí la dificultad de provocar, de crear un cambio social a partir de una obra.

Orozco siempre comprendió lo anterior y por ello no trató en sus obras de lograr esta provocación, sino de mostrar la realidad social del México posrevolucionario, desde su perspectiva personal. Claramente lo expresa cuando dice: "¿Cuándo una pintura o una escultura es capaz realmente de provocar en el que la contempla procesos mentales que se traduzcan en acciones revolucionarias?".⁴

Si a todo esto agregamos que Orozco fue un gran caricaturista antes de realizar su obra mural, tendremos por resultado su manera sarcástica de tocar todos los temas que para otros serían casi sagrados.

Pasemos entonces a ver cómo una persona con todas las características anteriores es capaz de pasar del oficio al compromiso de ser artista.

4 Ibidem. p. 70

4.1 Orozco: Honestidad intelectual e ideológica.

"José Clemente Orozco es una figura que se agiganta conforme pasa el tiempo: es un genio no sólo de este siglo, sino de todos los tiempos, como han dicho de él tantas veces sus críticos, y, sin duda, es uno de los grandes artistas modernos. A más de treinta años de su muerte, la vida de Orozco parece ligada a su fama de hombre duro y amargo... Pintor de centenares de metros cuadrados de muros y bóvedas, renovador y continuador de la técnica del fresco."⁵

Nace el 23 de noviembre de 1883 en Ciudad Guzmán, antes Zapotlán el Grande, Jalisco. Hijo de Irineo Orozco Vázquez y Rosa María Flores Navarro.

Siendo un pequeño de dos años de edad sale de Ciudad Guzmán para establecerse en Guadalajara, y posteriormente en el año de 1890, se trasladan a la Ciudad de México, es precisamente entonces cuando ingresa a la primaria anexa a la Escuela Nacional de Maestros. Por esa época se entera de que en la Academia de Bellas Artes de San Carlos había cursos nocturnos de dibujo y asiste en calidad de alumno extraordinario.

En 1897 ingresa a la escuela de Agricultura de San Jacinto, para estudiar la carrera de perito agrícola, que termina en 1901 y poco tiempo después ingresa a la Escuela Nacional Preparatoria con el propósito de estudiar arquitectura, carrera que nunca

5 Paz, Octavio. Protagonistas del arte mexicano. p. 2

llega a cursar por la gran atracción que sentía hacia la pintura.

Orozco siempre fue un gran estudiante. En 1903 recibió una medalla de oro de manos del presidente de la república por sus altas calificaciones en su permanencia en la Preparatoria.

Sin embargo, sus estudios formales de pintura los inicia en la Academia de San Carlos hasta 1906, los cuales duran hasta -- 1914. Según el mismo Orozco a su ingreso a la Academia de San Carlos vivía sus mejores momentos con el impulso que le dio Antonio Fabrés, pintor español poseedor de habilidad y conocimientos técnicos pictóricos que causaron sensación entre los artistas e intelectuales del México.

En 1903 el Doctor Atl regresaba de Europa y organizó una exposición que tuvo gran éxito. En ella se habló sobre la necesidad de renovar el arte mexicano en su expresión; era necesario darse cuenta de que el mexicano tenía personalidad propia. Hasta ese momento se pensaba que en cuestiones artísticas todo estaba dicho, los artistas europeos ya habían alcanzado la perfección y no había más que copiarlos, hacer la mejor copia era lo más que un artista mexicano podía aspirar. El doctor Atl inyecta a los -- artistas del momento ese sentimiento nacionalista que posteriormente se pone de moda.

Los festejos del centenario de la Independencia tenían en su programa una gran exposición de pintura española. Un grupo de artistas mexicanos encabezados por el Dr. Atl, Joaquín Clausell, Orozco y otros se manifestaron en desacuerdo con esta exposición -- de obras españolas ya que se sentían agredidos por la marginación

de los artistas mexicanos que esto implicaba. Hicieron una protesta ante la Secretaría de Educación Pública y consiguieron -- que se les dieran tresmil pesos para un grupo de cincuenta pintores y diez escultores. Esta suma fue repartida con el compromiso de que cada uno debía presentar dos cuadros con dibujos, - esculturas y grabados inéditos en un plazo de dos meses. La exposición de estas obras para el aniversario cien de la Independencia superó a la española.

La exposición de 1910 dio lugar a que el Dr. Atl organizara una sociedad llamada "Centro Artístico" que pretendía comenzar una pintura mural en el anfiteatro de la Escuela Nacional - Preparatoria, pero este proyecto se vino abajo por los conflictos de la revolución.

Sin embargo, la creatividad y el entusiasmo de los jóvenes artistas había despertado y se encontraba en ascenso.

No se podía soportar más las ideas y sistemas de enseñanza que trataban de imponer los profesores de París, entonces estalló la huelga por parte de los estudiantes de la Academia de San -- Carlos, que duró dos años, de 1911 a 1913. Esta huelga pedía la destitución del director de esta institución, Antonio Rivas Mercado, de algunos profesores y un cambio radical de los programas de estudio.

Fue precisamente a causa de este problema que Siqueiros e - Ignacio Asúnsolo fueron a dar a la cárcel por primera vez.

El sentimiento de cambio que se vivía en todo México a causa de los movimientos revolucionarios tocó también a los artistas, es por ello que Raquel Tibol dice que " la revolución cul-

tural y política se gestaron simultáneamente⁶ y es que el arte no podía permanecer ajeno a la situación política y social que se vivía, como ya se analizó en el capítulo 2, el arte se nutre de su propia sociedad.

Orozco fue caricaturista de 1910 a 1918; para mantenerse - trabajaba en "El Imparcial", "El Hijo del Ahuizote" y "La Vanguardia". Pero en sus ratos libres hacía dibujos y acuarelas. - Es importante destacar que en esta época y en otras anteriores, Orozco muestra una gran predilección por los temas femeninos, - mujeres en la edad de la pubertad o prostitutas, principalmente son el eje de su inspiración. Al respecto José Juan Tablada escribe: "...Ahora recuerdo ciertas caricaturas políticas en el Ahuizote llenas de intención, de energía, de crueldad." "En el taller un pequeño cuarto con los accesorios indispensables para el trabajo y para la vida... dentro de los portafolios todas -- las pinturas, acuarelas, pasteles y dibujos que constutuyen por ahora la obra de Orozco... De todas estas obras la mujer era el tema constante y mil cuerpos ataviados y sobre esos cuerpos señ das máscaras de pasión pasaron por mi vista, comunicándome el fluido sentimental y ardiente que de ellos se desprendía. en aquel serrallo de arte sólo dos tipos de mujer reconocibles en - sus múltiples variedades tienen cabida. La colegiala, la niña - puber transformándose en mujer, afirmando las características - de su sexo... y la mujer de 'la vida' en cuyo semblante de alba. yalde y berbellón sangriento, de ojos que arden dentro de la -- ojera como una brasa en un carbón, de peinado aparatoso y llama

6 Tibol, Raquel. Prefacio a José Clemente Orozco, Una vida para el arte.

tiva indumentaria, cabe todo lo que la mujer pueda tener de - pintoresca plasticidad y de psicología, pasional y tristísima".⁷

Orozco trató de tomar el tema de la mujer no de una manera somera, sino que quiso ser profundo y lo logró. Tanto la niña - en la edad de la pubertad como la prostituta, que en algún momento pueden parecer puntos extremos, forman en conjunto un concepto totalmente amplio de lo que es la sensibilidad femenina, la atrapan por completo.

Octavio Paz dice: "Sus temas son los de la realidad cotidiana de los barrios bajos de la ciudad; no son obras realistas: - son visiones satíricas y grotescas, con influencia terrible. Visiones negras. La serie de las acuarelas es impresionante. Escenas de burdel: salas destantaladas, cuartuchos con camastros y roperos enormes, purgatorios de mujeres de carnes flácidas y huesos prominentes, semidesnudas, cubiertas por andrajos desvaídos o chillones, acopladas o en concíábulo con tipos flacuchos de bigotito, en paños menores pero con calcetines".⁸

Por algún tiempo pareciera que Orozco se olvida de su afición por los temas femeninos, sin embargo siempre se encuentra latente y sin esperarlo lo plasma de repente en muchos de sus murales posteriores, como en "La catarsis", en Bellas Artes. Obra que José Luis Cuevas comenta así : "...Sus grandes obras no sólo me estimulaban artísticamente, también afectaron mi más -- profunda intimidad. Asocio "La catarsis", el mural de Orozco en

7 Tablada, José Juan. en J.C.O., Antología Crítica .Por Del Conde Teresa pp 15-17

8 Paz, Octavio, Revista Vuelta. Ocultación y descubrimiento de Orozco. p.17

Bellas Artes a mi despertar sexual: Frente a la gigantesca cabeza de la prostituta que ríe con las piernas abiertas sentí el -- primer deseo sexual incontenible, que se tradujo también en mi -- primera experiencia solitaria..."⁹.

Tanto en Tablada, Paz y Cuevas se deja ver esa profunda emo tividad que les causa la obra de Orozco. La mujer es pues, uno -- de sus grandes temas no sólo en su época de caricaturista, en -- donde hizo acuarelas y pasteles, sino un tema que siempre se ma nifestó en él.

4.2 La influencia de sus conemporáneos en la conformación de su oficio pictórico.

Los primeros encuentros que Orozco tiene con el mundo del -- arte y la pintura son al llegar a la capital de la República Me-- xicana, cuando es inscrito a la primaria anexa a la Normal de Ma estros, en la calle de Lic. Verdad, ya que a pocos pasos de la -- escuela se encontraba la imprenta de Venegas Arroyo, en donde -- trabajaba al aire libre José Guadalupe Posada. Esto afirma el -- propio Orozco en las páginas de su autobiografía: "Yo me detenía encantado...a contemplar al grabador...y algunas veces me atre-- vía a entrar al taller a hurtar un poco de las virutas de metal que resultaban al correr del burrii...Este fue el primer estímulo que despertó mi imaginación y me impulsó a emborronar papel -- con los primeros muñecos, la primera revelación de la existencia del arte de la pintura".¹⁰ (Ver figura 20)

9 Cuevas, José Luis en Orozco, iconografía personal. p.14

10 Op. cit. Orozco, J.C. p. 14

Al ingresar a la Academia de Bellas Artes de San Carlos, - por segunda vez, en 1906, que se encontraba bajo la autoridad del maestro Fabrés, Orozco se vio sometido a una enseñanza muy estricta y rigurosa que seguía las pautas de la Academia de -- Europa. A través del maestro Fabrés, Orozco se introdujo en lo que vendría a ser su único y real oficio, la pintura, porque con él conoció el arte de pintar y sobre todo las corrientes - artísticas europeas.

El contacto con el Dr. Atl fue otro acontecimiento importante en la vida del pintor ya influiría en su forma de ver el concepto y fin del arte y fue en la Academia de San Carlos, don de el Dr. Atl tenía su estudio y Orozco acudía a las clases de pintura nocturnas. Orozco comenta: "...mientras trabajábamos, él nos contaba con su palabra fácil, insinuante y entusiasta, sus correrías por Europa y su vida en Roma..."¹¹. Posteriormente como ya comentamos, forma el Círculo Artístico que se propo nía pedir al gobierno la libertad de pintar en los muros públi cos. Es por ello que al Dr. Atl se le considera el creador inte lectual del movimiento artístico más importante del siglo, que como ya vimos, obtiene sus frutos hasta 1922, con la creación del Sindicato Único de Pintores y Ecultores. La influencia de Atl en Orozco es por ello de gran relevancia, no sólo en el sen tido plástico, donde Atl era innovador incluso de técnicas pic tóricas -como sus colores secos a la resina- sino en el sentido intelectual, político y estético.

11 Op. cit. Orozco, J.C. p. 19

Posteriormente su participación en "El Machete" como dibujante solamente, a diferencia de Rivera y Siqueiros que lo hicieron como escritores de artículos radicales, es otra experiencia que va a pesar en la conformación de su oficio pictórico. En la época como dibujante para este órgano, Orozco madura la idea de vincular estrechamente la transmisión de conceptos ideológicos - escritos y gráficos al mismo tiempo, es decir, se afina en él la idea de ligar para siempre el arte y la conciencia política.

Sin embargo, la línea artística de Orozco nunca es rota tajantemente, aún cuando su maduración pictórica es influenciada - por diferentes cambios de espacio, y sus conceptos intelectuales sobre la pintura, la política o la sociedad van cambiando. Esto lo podemos notar por ejemplo si comparamos los murales realizados antes y después de su estancia en los Estados Unidos, concretamente en Nueva York (1927-34). Tanto los murales realizados en la Escuela Nacional Preparatoria (1922-27), el de la caza de los azulejos (1925), y los de la Escuela Industrial de Orizaba, que son los hechos antes del viaje, tienen la misma intencionalidad - comunicativa que los de Guadalajara y Michoacán. Esto no quiere decir que su madurez pictórica no se reflejara, claro que sí, -- sólo que su intención de transmitir a través de sus pinturas sus sentimientos nacionalistas, siempre, desde los murales de la Preparatoria, estuvo presente.

Es oportuno comentar ahora las experiencias que el pintor - vivió en el extranjero. En 1927 viaja a Estados Unidos con la ayuda de don Genaro Estrada, entonces ministro de Relaciones exteriores. Ahí conoció a Alma Reed que vivía en compañía de la seño

ra Eva Sikelianos en un ambiente literario-revolucionario. Este lugar era muy concurrido por griegos que vivían en Nueva York o que estaban de visita allí. Tanto la señora Sikelianos como Alma Reed mostraron gran interés por la obra de Orozco, principalmente en los temas que se referían a la revolución mexicana, y decidieron exhibirlos en las paredes de su sala. En esta época Orozco pinta el "Prometeo" en la universidad de Pomona, en California, y los murales del New Worker's School for Social Research, en Nueva York. Se puede decir que este período sirvió para confirmar y cristalizar ideas y objetivos plásticos que ya se habían manifestado en los murales anteriores.

Jacqueline Bernits dice al respecto: "Tanto 'Prometeo' como los murales hechos en la nueva escuela muestran innovaciones importantes que culminan en los frescos de 'Dartmouth College' y que afectaron el tratamiento futuro que Orozco daría a las superficies de los muros".¹²

A este período se ha dado en llamarle la época del 'Ashram' porque éste era el nombre que Alma Reed y Eva Sikelianos le daban a su salón de reuniones.

En esta época Orozco tiene contacto con intelectuales y artistas que vivían en Nueva York o que se encontraban de paso y que solían reunirse en el 'Ashram'. Entre los invitados figuraban Jalil Gibran, Syud Hossain y el Dr. Paul Richard, que era un filósofo francés intérprete de la mentalidad oriental y autor de varios libros. Orozco tuvo especial interés en cultivar la amistad del Dr. Kalímacos, quien era patriarca de la iglesia orto---

12 Barnitz, Jackeline. En Orozco, una relectura. p. 103

doxa en Nueva York y la de un poeta holandés, Leonard Van --- Noppen, a quien Orozco describía como "un poeta de genuino ta lento pero tímido y pusilánime".¹³

Algunas veces se trataban en estas reuniones temas de polí tica o de religión, y en otras ocasiones sólo se leía poesía.

Varias de las pinturas de caballete en este período refle jan la impresión de Orozco sobre Nueva York y en especial del medio ambiente en que se desarrollaba. Existen muy pocos temas mexicanos. Todo el ambiente que rodeaba al artista no podía -- permanecer ajeno a su personalidad y reflejarse en su creación que en ese momento se alimentaba de nuevos elementos que él -- hacía suyos para posteriormente transformarlos.

Con esto ratificamos de algún modo lo que opinábamos en el capítulo 2 con respecto a que el artista se nutre de su socie dad. Aunque Nueva York no es la patria de Orozco, en ese momen to se convierte en su medio ambiente. No es que Orozco haya ol vidado por algún tiempo sus orígenes mexicanos, todo lo contra rio, el viaje a Nueva York afirma sus sentimientos nacionalis tas, lo que sucede es que la sociedad que lo rodeaba en ese mo mento tenía forzosamente que reflejar su entorno cultural, so cial y político inclusive.

La simetría dinámica, que no es sólo guardar la armonía - en ambos lados de la obra artística, sino dar también en la o bra una sensación de movimiento, Orozco la puso en práctica en

13 Ibidem. p. 105

la New School y quizás un poco menos intensa en Pomona; no podía separarse de los otros aspectos derivados de los conceptos de origen griego en su obra, de los que se nutrió en el 'Ashram', y en su obra se advierten claramente.

Podríamos decir que su permanencia en Nueva York es un bello complemento espiritual para el ser de Orozco; el estrecho contacto con gente de arte o de letras, sus mismas anfronías, conforman en él una amplia aprehensión de los conceptos de belleza. No queremos decir con ello que su arte fuera menos bello antes, sino que su panorama se amplió enormemente. La simetría dinámica de los murales en Nueva York así lo confirman.

Definitivamente Orozco no podía seguir siendo el mismo -- después de Nueva York, sin embargo, esa carga tremenda de expresividad siempre estuvo presente, en las acuarelas de las prostitutas, en las colegialas, en el "Prometeo" de la universidad de Pomona, y más tarde en su obra maestra "El hombre de fuego" del Centro Cultural Cabañas de Guadalajara.

El sello personal que Orozco imprime en toda su obra de arte es precisamente esa fuerte expresividad y en muchas ocasiones agresiva.

Los músculos tensos, las masas de gente no muy bien definida, las llamas abrazadoras, los colores confusos e intensos, y sobre todo la perspectiva, la sensación de movimiento, son características propias difíciles de imitar.

Tarea difícil confundir un Rivera o un Siqueiros con un Orozco.

5 LA COMUNICACIÓN IDEOLÓGICA DE LOS MURALES DE JOSÉ CLEMENTE OROZCO A TRAVÉS DE LA INTERPRETACIÓN DE SU OBRA.

"El hombre pentafásico es el propio Orozco... el autorretratado, como una de las cinco caras del hombre. 12 registros de esa fascinación peligrosa como 12 signos de un zodiaco de asombrarse, nuevo Narciso, sobre las profundidades de un rostro enigmático. 11 óleos y una tinta donde dejó inscrita la sentencia sánscrita: 'Yo soy ese'."

Raymundo Ramos.

Para justificar la necesidad de explicar el contenido de la obra de Orozco, con el fin de entender un movimiento artístico que da como resultado la visión particular de cada uno de los participantes respecto a la sociedad mexicana y al mundo en general, --- creemos pertinente transcribir un fragmento de Octavio Paz: "El muralismo fue un movimiento complejo, contradictorio, irreductible a una sola dirección... El muralismo estuvo siempre en lucha consigo mismo. De ahí su vitalidad. Sin embargo, en los últimos treinta años, se ha reducido su historia al desarrollo de una sola idea, una sola estética y un solo objetivo. "

"Las obras que no caben en la tendencia simplificada de los críticos, historiadores e ideología oficial son eliminadas u oscuras". "Como en el caso de Orozco es imposible negar la importancia artística de su obra, se ha intentado, con éxito, velar su significado. Se exaltan ciertos aspectos de su pintura pero se escamotean otros, los más polémicos. Para justificar este juego de manos basta con esta o aquella frase. Por ejemplo decir que Orozco es un gran artista pero que es anárquico y contradictorio. Con

esto se insinúa que hay que aceptar la violencia de Orozco a condición de purgarla de sus elementos subversivos y demoniacos. Lamentar las contradicciones de Orozco es olvidar que la contradicción es el corazón mismo de casi todas las grandes creaciones artísticas y literarias de la época moderna. Miguel Angel es contradictorio, lo es Rembrandt, lo es Goya y lo son casi todos los grandes poetas y pintores del siglo XIX y XX".¹

Lo anterior nos introduce a una personalidad que, por su parte, Raymundo Ramos ve así: "Orozco se asoma al espejo de te la y pinta su autorretrato. ¿Pero qué es lo que ve? No la belleza sino la verdad. Al hombre prisionero de su destino, al ser temporal que se debate en la desesperanza y aún en la desesperación: quiere fijarlo en el relámpago de unas pinceladas y empuña sus pinceles radiográficos que llegan al fondo del objeto (del sujeto que es él) y lo arman con estructuras verdes, con líneas fuertes que esqueletizan el alma y la vuelven de puro hueso; las carnaciones estriadas son machetazos sobre la tela: el espejo le devuelve la mirada fiera y la pinta en actitud de pintar. Orozco dijo alguna vez 'El arte es un instrumento para ver la verdad'".² Porque la obra de arte es un fragmento de la sociedad, de la vida.

La creatividad de los artistas ha sido objeto de numerosas discusiones por parte de los psicoanalistas en los últimos --- años. Entenderemos por creatividad: "una forma de pensamiento orientado hacia un fin, dirigido al descubrimiento de nuevas -

1 Paz, Octavio. Ocultación y descubrimiento de Orozco .En revista Vuelta. p. 16 y 28

2 Ramos, Raymundo. Yo soy ese. Art. publicado en unomásuno. p. 9

soluciones a antiguos problemas o a nuevas formas artísticas - de expresión".³

Es a la psiquiatría a la que corresponde determinar qué es lo que contribuye a aumentar la creatividad. En opinión de algunos psiquiatras, como Ernest Krist, la neurosis y la psicosis aumentan el nivel de creatividad. La opinión de la mayoría, donde se encuentran hombres como Carl Jung y Lawrence Kubie, es que el óptimo estado físico del individuo da lugar a una mayor creatividad. Lo que sí se sabe a ciencia cierta es que las enfermedades han afectado el trabajo creativo de personajes como Goya, que padeció una psicosis tóxica crónica por los elementos que utilizaba al pintar; su estado mental se fue deteriorando y su productividad disminuyó, lo que ocurre a muchos artistas que sufren alguna enfermedad mental progresiva.

Otro caso que siempre se menciona como ejemplo en que la esquizofrenia y depresión afectaron la creatividad y productividad de manera negativa es Vicent Van Gogh, quien después de ingresar a un manicomio se suicidó. (Ver figura 21)

La psicología y la psiquiatría contemporáneas han aceptado que la enfermedad mental afecta la creatividad del individuo, en muchos casos positivamente. Nosotras nos atrevemos a decir que seguramente hay muchos casos de artistas en los que la enfermedad mental (si existe) no tiene ninguna relación con el aumento de la creatividad, y más aún, que no existe algún rasgo de enfermedad mental en las personas sumamente creativas. El --

3 Freedman, Alfred M. et al, Compendio de Psiquiatría, . p. 793

problema de la relación 'creatividad-enfermedad mental' radica en que la locura y la cordura para los psicólogos es en -- gran parte una cuestión de estadísticas.

El caso concreto que nos ocupa es el de un pintor del México posrevolucionario, que por ser mexicano, en principio, debe tener una especial "psicología" dado que el ser humano no es un ente aislado o independiente en el tiempo. La historia de los mexicanos es la historia de México o viceversa, al respecto Octavio Paz nos descubre a Orozco el mexicano: " La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen. Sucesivamente afrancesado, hispanista, indigenista, 'pochó', cruza la historia como un cometa de jade que de vez en cuando relampaguea. En su excéntrica carrera ¿qué persigue? -- Van tras su catástrofe: quiere volver a ser sol, volver al centro de la vida en donde un día --¿en la Conquista o en la Independencia?-- fue desprendido. Nuestra sociedad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscurencia conciencia de que hemos sido arrancados del todo y una arduo búsqueda: una fuga y un regreso, tentativamente por restablecer los lazos que nos unían a la creación".⁴

Por su parte Santiago Ramírez afirma: "México, como ningún otro país, intenta adquirir conciencia de su personalidad y manera de ser, al través de sus diferentes manifestaciones: - Arte, pensamiento, ciencia y autoobservación; todo ello se moviliza ante el temor inminente de perder la identidad" "La necesi

4 Paz Octavio. El Laberinto de la Soledad, tomado de Ramírez Santiago, El mexicano psicología de sus motivaciones. p. 99

dad del mexicano de hacerse valer, de afirmar su posición, hacen que pueda ser erudito, magnífico pintor, esplendoroso cómico, hombre suave y profundo. Tiene un motor para buscar la afirmación que difícilmente otros pueblos tienen. Ciertamente el mexicano ha vivido dentro de una serie de inestabilidades, cosa que le da una gran seguridad, la cual lo hace (cuando ésta se proyecta positivamente) sobrerrealizar su trabajo para así afirmarse. . . si pintor, incorpora la técnica extranjera como el mejor, para después, una vez adquirida esa seguridad, esa posibilidad de identificación con lo culturalmente considerado fuerte, expresa sus sentimientos e ideas".^{5*} Cosa que sucede con los cinco grandes de la pintura mexicana; Velasco, Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo, pero principalmente con los tres conocidos muralistas.

José Clemente Orozco, para nosotras el más grande, pinta al hombre como motivo central de sus obras y hay psicoanalistas que afirman que pone especial atención a las manos, como consecuencia del accidente donde perdió la mano izquierda, cosa que este capítulo pretende desmentir ya que si bien es cierto que este hecho debió tener alguna implicación psicológica, como es natural en un ser humano normal de 17 años, esto no quiere decir que Orozco ponga demasiada atención a las manos. También hay quienes afirman que esto lo ve como un pretexto para poder dedicarse a la pintura y así poder realizar la liga emocional inconciente con su madre que es la persona que le influye

5 Ibidem. pp.99-100

* El subrayado es nuestro.

parte de su gusto por la pintura. Pero ¿no lo gustos están determinados en todas las personas por todo aquello que le ha rodeado?.

Orozco, como dice Octavio Paz, no sabe reír ni sonreír, fue un hombre verdaderamente libre. Jorge González Camarena afirmó : "Orozco reflejó la lírica frenética de su vida, la denuncia consciente de lo que ocurría a su alrededor. Pintaba con juicio crítico, amargo y satírico, pero lleno de verdad."⁶ Esto es en parte lo que diferencia a Orozco de los otros dos muralistas importantes. La visión de las mismas cosas es diferente en cada uno de ellos. "Sus temas son los mismos: la historia de México, la revolución, los grandes conflictos sociales del siglo XX. Sin embargo, su actitud casi siempre es distinta a la de Rivera y Siqueiros. Incluso, muchas veces, es la opuesta. Su verdadero tema no es la historia de México sino lo que está atrás o debajo, lo que oculta el acontecer histórico. El pasado, el presente y el futuro son una corriente temporal que fluye, pasa y regresa, una sucesión engañosa y enigmática que el ojo del artista o del profeta penetra: adentro aparece otra realidad. La historia no es para él una épica con héroes, villanos y peblos, un proceso temporal dotado de una dirección y un sentido; la historia es un misterio, en la acepción religiosa de la palabra...Orozco no cuenta ni relata; tampoco interpreta: se enfrenta a los hechos, los interroga, busca en ellos una revelación".⁷

6 Protagonistas del arte mexicano. José Clemente Orozco, laboratorios Silanes. p. 2

7 Op. Cit. Paz Octavio. p. 20

Así es: "Nada más distinto al Cortés de Rivera que el de Orozco. El de Rivera es un ser deforme y enteco; ante esa figura uno se pregunta cómo ese lisiado pudo pelear, montar a caballo, mandar hombres, atravesar selvas y desiertos, quemar poblados, enamorar mujeres. El Cortés de Rivera es un retrato de las pasiones mezquinas de ese gran pintor, la confesión de un resentimiento pequeño. El de Orozco es guerrero cubierto de hierro y una terrible profesión de la edad mecánica".

En virtud del previo acercamiento a la personalidad de Orozco cabe ahora iniciar el estudio directo de la obra de este pintor, quien con un arte expresionista y simbólico dejó una visión pesimista de la vida y del pueblo mexicano principalmente.

Como se sabe el elemento expresivo de la pintura proviene principalmente de la modificación de la apariencia de las cosas, es decir, de los signos, símbolos e íconos que el pintor emplea y no tanto de su habilidad para reproducir el mundo con exactitud. Para que ésto quede claro es necesario mencionar que nosotras entendemos que signo es todo aquello que actúa como un estímulo, es decir, nos hace pensar en otro algo, el símbolo tiene un referente (la cosa que representa): bandera=nación y no existe relación directa con lo que representa. El ícono es un signo motivado que sí tiene relación con lo -- que representa, toma parte de la realidad. Es decir, son signos cuya representación contiene elementos de la realidad. --

símbolos de la realidad, porque contienen en sí mismos elementos de la realidad.

Todos los elementos mencionados se emplean para simbolizar en arte. Esto se debe a que el ser humano, por estar inmerso en una sociedad, desarrolla de una manera natural la capacidad de simbolizar. Al adquirir una lengua el ser humano adquiere un -- sistema de signos y constantemente asimila un código de símbolos. Es claro que no todos los individuos tienen el mismo código, aunque hay símbolos que son universales.

Los símbolos, llamémoslos así, que Orozco emplea en su obra son concientes e implican un conocimiento del arte y una -- técnica formal. De tal modo que, puede no haber una respuesta -- natural a los valores psicológicos de los colores (podemos afirmar que no la hay), las líneas y las formas. Por eso Orozco pinta espadas, botas, camas, cruces, banderas... que son signos, -- símbolos e íconos sustentados en sus teorías técnicas.

Según afirma José Clemente Orozco en los cuadernos editados por la SEP, con motivo del centenario de su natalicio: "La -- pintura es la determinación de los valores; de las relaciones -- exactas entre formas, colores, espacios, dimensiones, expresiones.

"Un cuadro es a la vez una superficie real y un espacio -- ficticio; pero real para la conciencia del espectador. Luego -- tiene que estar compuesto, es decir, ordenado, tanto en la superficie como en el espacio.

"Cada elemento de una composición tiene que estar compuesto en sí mismo de la misma manera, en el mismo ritmo que el to

tal. Como una parte del cuerpo humano con relación al todo.

"La pintura es la forma.

"La forma es el ritmo.

"La pintura, la forma y el ritmo son la proporción.

"La proporción es un sistema definido de relaciones entre varios cuerpos, varias partes de un mismo cuerpo, cuerpos y espacios, partes y espacios, espacios y espacios.

"Luego: La pintura es la proporción o un sistema definido de proporciones".⁹ Tal es la definición, si es que deba haber alguna, de la pintura en palabras de Orozco.

Respecto a la estructura en la pintura, Orozco dice lo siguiente: "El estilo es la estructura. El estilo es bueno o malo según la estructura lo es. Una pintura no es más fuerte, -- plástica o intensa que su propia estructura, lo demás es secundario.

"Estructura es composición, textura, color, forma. Estructura es ajuste acorde de partes."¹⁰

Para Orozco los elementos estructurales son fuerza, cuerpo y apoyo, que respectivamente corresponden al músculo, hueso y articulaciones.

Como a nosotras nos interesa hablar del color en la pintura de Orozco mencionaremos, también algo de lo que él escribió:

9 Orozco, José Clemente. Cuadernos. P. 25

10 Ibidem. p. 31.

"Color: mezcla de opuestos produce gris. Mezcla de otros dos cualquiera produce el color intermedio más una cantidad - de gris y la proporción de gris aumenta con la distancia entre ellos.

"Toda mezcla produce gris.

"Dos colores cualesquiera pueden ser armonizados más o menos por medio de su mezcla, en proporción de sus intensidades relativas.

"La oposición de intermedios tiene diferente carácter que la oposición de esenciales".¹¹

Armonías de alternos :

Alternos de esenciales;

Rojo Anaranjado

Amarillo Verde

Azul Violeta

Alternos intermedios;

Rojo anaranjado

Amarillo verdoso

Azul violado (SIC)

Amarillo anaranjado

Verde azulado

Rojo violáceo

Con respecto a los contrastes, Orozco en los Cuadernos -- menciona la ley de contrastes simultáneos y dice que: "Color - rodeado de negro parece más claro que color rodeado de blanco: cambia el tono pero no el color.

"Color rodeado de un alterno: cambia tono ligeramente y

color intensamente. Cada color tiende hacia el opuesto del otro

"Color rodeado de lo opuesto: cambia tono y color.

"Armonía es correcto balance o equilibrio de los colores.

El contraste (desigualdad) crea la proporción, crea el --- drama, crea el movimiento.

"El arte es orden." 12

El mensaje que Orozco logra comunicar en cada una de sus o bras, no es quizás, en muchos casos, el que el propio pintor hu biera deseado; sin embargo, es innegable que el objetivo comuni cativo se logra en la mayoría de los receptores. Dicho en otras palabras, el objetivo comunicativo del arte se logra siempre -- que una obra es capaz de transmitir en el que la contempla (re- ceptor) una sensación específica en cada caso, positiva o naga- tiva, pero produce un sentimiento.

Sin la necesidad de que el auditorio maneje los conceptos - teóricos con que Orozco se conducía al pintar un mural, las obras logran la transmisión del mensaje (un sentimiento X).

José Clemente Orozco, dice el periódico Le Monde en 1979, - cuando se exhibió su obra en la ciudad de París, "Era el pintor de la mexicanidad, pero no del folklore, y también un pintor --- contemporáneo cuya obra está inscrita en la historia del arte. - Para él, más allá de las imágenes, la pintura es primero un pen- samiento plástico, la suma compleja de mensajes no expresables - en palabras... La obra de Orozco muestra una belleza convulsiva

12 Op. Cit. Orozco. p. 254

que no está hecha para agradar, sino para expresar un temperamento y organizar un magistral lenguaje plástico dictado por una poderosa vitalidad creadora". 13

Para nosotras es importante mencionar la impresión que -- causa la obra de Orozco en Francia porque es ahí donde han nacido las ideas que han reformado a Latinoamérica como las surgidas en la Revolución Francesa.

Por otro lado, ha sido la cuna de muchos cambios culturales tales como; la ilustración en el siglo XVIII, el romanticismo francés del siglo XIX (manifiesto en todas las artes) y que da vida al modernismo de América Latina.

No es lo mismo una buena opinión proveniente de Francia que de cualquier otra parte del mundo.

El crítico de arte francés, Jacques Lassigne escribió: "Orozco logra lo mejor en las gamas sombrías en que el dibujo pasa, Pero a veces se deja arrastrar por colores flamboyantes que favorecen la distorsión de la línea. En los numerosos edificios que ha pintado en Guadalajara, su ciudad natal, se sigue con la mayor audacia de los colores para plasmar evocaciones históricas y alegorías sociales ... A propósito de estas obras seguramente se puede evocar el Renacimiento, pero no -- se trata de ninguna manera de un retorno al ayer, sino de una gran ambición por crear, sobre las bases científicas y puramente plásticas, una iconografía moderna. El pintor quiere elevar la pintura a la altura de las ideas, pero no importa que su descripción sea realista y simbólica, quiere que la obra mural

13 Folleto del INRA, hecho para aniversario XXX de la muerte de Orozco.

sea pictóricamente valiosa".¹⁴

Es cierto que la obra de Orozco es realista, simbólica y de gran valor pictórico. Es decir, es una composición totalmente creativa en color, forma, línea, armonía y simbología.

Es una obra de arte porque cumple con todos estos aspectos técnicos de la pintura, luego entonces, es una obra que intenta y logra comunicar.

Logrando la armonía se logra también el fenómeno comunicativo del arte. Si al arte le negamos su carácter comunicativo estaríamos negándole también su esencia misma, el arte es arte en cuanto es admirado por otro individuo, de otra manera no lo es.

Ahora bien, si le otorgamos al arte la facultad comunicativa que como ya explicamos es innegable, tendremos que aceptar también su carácter ideológico, ya que ninguna comunicación es ajena a esta cuestión.

Al respecto Germán Gómez Pérez afirma: "Puesto que la actividad científica no puede existir al margen o exenta de condicionamientos de clase... Si bien la ideología es el dominio de lo valorativo en el pensamiento humano-social, ello no equivale a considerarla como el reino de los juicios morales, pues aunque la ideología es ciertamente un conjunto de valores sobre la realidad, éstos son de clase". La obra de Orozco es entonces una expresión ideológica que no puede estar al margen de un sentimiento de clase, y este sentimiento de clase en ninguno de los casos se puede referir al sentimiento de la clase burguesa porque él no se desarrolló en ésta. " La lucha ideoló

14 Ibidem. Misma página.

gica es un espacio más de las confrontaciones entre las clases, que consiste en la disputa por orientar ideas, creencias y actitudes...La lucha ideológica pasa también por la disputa del significado de los conceptos manejados en cualquier campo del pensamiento...Según nuestra posición no hay actividad libre de ideología". 15

Es entonces obvio entender que la ideología que José Clemente Orozco quiso plasmar en su obra fue la que corresponde a la clase proletaria y para afirmar lo anterior sólo basta describir el tema de sus murales.

En las obras murales que se encuentran en Guadalajara encontramos muestra de lo anterior. Encontramos que la gente que acude a ver los murales de Orozco, que es un público heterogéneo (gente especialista en arte y gente totalmente desconocedora en ese terreno) generalmente expresa haber recibido una determinada emoción que en la mayoría de los casos va totalmente en contra de lo que los guías tratan de explicar. En el momento - que admiramos unas grandes cadenas, éstas pueden expresar fuerza, esclavitud, dependencia, rigor, odio o lo que a cada quién se le ocurra, pero jamás dejan de expresar algo y esto es comunicación. (Ver figura 22, 23 y 24)

José Luis Aranguren comenta al respecto: "En la comunicación artística el receptor conserva una gran libertad respecto al emisor, en cuanto a la decodificación del mensaje... lo comunicado es la comunicación misma, lo emitido es la recepción

15 Gómez Pérez, Germán. La polémica en la ideología. pp. 204,209

y nada más. Dicho con otras palabras: la obra de arte no existe sino en cuanto es recibida por una reducidísima élite, por una minoría o por el gran público. Y por lo tanto es susceptible de decodificaciones o interpretaciones diferentes".¹⁶

La Escuela Nacional Preparatoria es el inicio de la carrera como muralista de Orozco, en 1922 y hasta 1927. El edificio colonial presenta grandes problemas por sus condiciones arquitectónicas. Orozco decoró los tres pisos. Cada fresco es más o menos autónomo, enmarcado por las columnas y el arco.

Luis Cardosa y Aragón dice: "En el gran patio colonial el conjunto nos hace sentir su orden particular por las escalas, la austeridad de la composición y por el uso sensible de gamas y por la composición en tres dimensiones siempre, al contrario del muralismo plano y piramidal de Rivera, derivado de la decoración primitiva y de la decoración de primitivos italianos".¹⁷

En la planta baja sobresalen los tonos de las tierras rojas mientras que en la escalera los tonos grises son los más importantes. Los azules pálidos y los rosas son los colores principales de la planta alta.

En la Escuela Nacional Preparatoria se puede apreciar al máximo su sentido picaresco y su gran elocuencia pictórica para mostrar la sabiduría popular. Apunta Cardosa y Aragón con respecto a los frescos de la Escuela Nacional Preparatoria: "De golpe hizo añicos en México la escala de valores."¹⁸ (Ver figura 25)

16 L. Aranguren, José. La comunicación humana. p. 70

17 Cardosa y Aragón, Luis. Orozco. p. 125

18 Ibidem. p. 126

En los frescos de la Preparatoria Orozco se estrena no sólo como muralista, sino también como creador de una expresión propia en donde, como dice el maestro Cardoza, la escala de valores del México de los veinte se desarticula, para mostrar una sociedad sin caretas, cruda y en muchos casos agresiva.

Pasemos ahora a analizar con detalle el mural "La trinchera" realizado en 1924 y que ocupa la planta baja de la Escuela Nacional Preparatoria. Se trata de un fresco realizado con el tema de la revolución.

Esta obra, como la mayor parte de su trabajo artístico, es una composición que exalta de una manera tajante el color, la línea y la forma, la geometría dinámica. El tema no es tan simple como una escena de combate en la revolución, va mucho más allá. Muestra los músculos fuertes y tensos de los indígenas, cayendo unos sobre otros. Son tres los protagonistas en franca situación de derrota, no obstante las gruesas carrilleras que portan, la fuerza agresora es superior. Es oportuno recordar que en 1924, los recientemente pasados hechos históricos se veían como un triunfo total e inviolable de las fuerzas revolucionarias, no cabía lugar alguno para crítica de los héroes y de los caídos. La visión de Orozco acerca de la revolución es otra, difiere mucho de la versión oficial, la triunfalista, difiere también de la propia versión de los revolucionarios que narraron en sus corridos sólo triunfos, sólo hombres valientes. Orozco plasma en el fresco de "La trinchera" otra realidad, la realidad de 'la revolución interrumpida' de Adolfo Gilli, la realidad de 'La revolucioncita mexicana' de Rius, sólo que Orozco lo hace cincuen-

ta años antes. Para él la revolución fue un intento fallido, -- fue una derrota del pueblo mexicano, que sólo logró afianzar al estado burgués e institucionalizar el sistema político de México, su aprehensión de la realidad es entonces extraordinaria.

Los colores que Orozco utiliza en este mural, no son el rojo encendido que significa fuerza, sino que prefiere el ocre que es mucho más débil. acompañado de gris en varias tonalidades. (Ver figura 26)

El mural "La catarsis" es un fresco realizado en el Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México. Es un fresco muy importante, ya que es el primero que Orozco realiza después de llegar de los Estados Unidos, en donde permaneció desde 1927 hasta 1934.

Como ya habíamos mencionado anteriormente, Orozco presta mucha atención al tema de la mujer. Para él los dos extremos representativos de ella lo son la mujer en la edad de la pubertad, la adolescente y la mujer de la vida galante, la prostituta. Estos temas los encontramos frecuentemente en su época de caricaturista, en las acuarelas y dibujos a tinta o lápiz, pero nunca se desvanecen ya que los encontramos posteriormente no sólo en "La catarsis" sino también en "Cabaret popular", que es un óleo pintado en 1942; y dentro de su tema general del "Apocalipsis de San Juan" que es un fresco realizado en el Hospital de Jesús en México, D.F., en 1944, sólo cinco años antes de su muerte.

El mural "La catarsis" es quizás una de las obras más impactantes de Orozco. Nuevamente nos encontramos con multitudes amontonadas que muestran diferentes expresiones, en su mayoría restos demacrados, casi acabados, masas agitadas alzando el puño

en el extremo izquierdo, para aparecer en el lado derecho aniquilados, con todos sus valores saqueados y con el rostro de Lenin casi aplastado.

Otra vez la forma es más fuerte que el fondo. Los colores son sumamente intensos, predominan como siempre, el rojo profundo y en todas sus tonalidades los azules que se van degradando hasta caer en los grises que colorean a las masas derrotadas.

El término 'Catarsis', que quiere decir suceso inesperado, alteración nerviosa, estado de crisis, está perfectamente definido en forma plástica, Nuevamente el arte público y la sociedad se encuentran formando un solo concepto.

Sin duda el primer plano de este mural está dedicado a la mujer. Aparecen tres, la más importante es la prostituta desnuda abriendo las piernas y riendo irónicamente recostada sobre rifles y apoyando los pies sobre un cañón bélico. Después a su lado derecho, un a anciana con risa dolorosa y posteriormente el rostro de una mujer en edad madura en franca carcajada.

Esta trilogía es sumamente significativa si tomamos en cuenta que ocupan el lugar más importante dentro de la composición. Para Orozco la mujer juega un papel muy importante dentro de la sociedad en crisis o en estado de catarsis.

Es la mujer el ser más fuerte, la que se sobrepone a todo estado de crisis. No es la madre o el ama de casa abnegada el concepto que Orozco le otorga a la mujer, aunque en la sociedad de 1940 no pueda asignársele ningún otro rol. Para Orozco la mujer juega un papel totalmente diferente y lo ilustra sin reservas. (Ver figura 27)

Pasemos ahora a hablar de una obra que Orozco llamó "Lo barroco" por ser una de las obras que menos atención ha recibido.

El tema de este mural es una tendencia artística que cuida más la forma que el fondo, es decir, la esencia, mensaje y contenido. Tal parece que el tema de este mural para Orozco es la burla hacia este arte inútil en el sentido que la arquitectura teme los espacios vacíos y es un arte artificioso y rebuscado. -- Cabe aclarar que la ostentación va de la mano con la vanidad, -- con la hipocresía. Sustantivo contrario a lo que se podía esperar de Orozco como individuo.

En general el tema de la pintura está realizado por las formas y los colores que el autor da, por la relación que establecen entre ellos, a ésto se le llama composición, lo cual es el factor individual más importante en el carácter expresivo de una pintura.

Dicho lo anterior cabe aclarar que el verdadero significado puede estar lejos del tema aparente. Por lo tanto, lo que estamos afirmando acerca de la obra "Lo barroco" puede ser cuestionado.

El mural que nos ocupa, pintado en el Centro Cultural Cabañas, en Guadalajara en 1938-39 está realizado en varias tonalidades de gris, -solamente ese color-, el mural es la imagen de una fachada que pretende ser simétrica y es intencionalmente asimétrica, es suntuosa y esa suntuosidad forma una estructura saturada de elementos, que quizás Orozco quiso enfatizar como estúpidos. Él hizo una imitación intencionalmente burda de lo que es el barroco, incluyendo la movilidad. Existen varios elementos que dan al mural la impresión de estar en movimiento interno: adornos, - columnas... Orozco critica y se burla siempre de lo ostentoso, -

de lo suntuoso, ya que para él lo sencillo es lo bello, aunque no hay que confundir lo sencillo con lo simple, pues lograr -- que lo sencillo sea bello no es un proceso simple. (Ver figura 28)

Cuando uno ve una pintura de José Clemente Orozco es casi imposible no tener una reacción o emoción. El grado depende de lo que el autor nos proporcione y de nuestra capacidad de respuesta. Pero el goce natural de una pintura, puede convertirse en goce intelectual lo cual hace que el arte esté, ocasional-- mente, a merced del esnobismo. Nosotras estamos tratando de -- ver, sentir e interpretar una obra de arte, aunque muy posi-- blemente ésta sea una de tantas interpretaciones. Con ello no quisieramos ofender la memoria del que Justino Fernández llamó 'Genio de América'.

Después de estas aclaraciones continuaremos hablando del -- fresco del Centro Cultural Cabañas (Guadalajara 1938-39) titu-- lado "Cortés". Ya antes se había hecho mención de el en compara-- ción con el "Cortés" que pintó Rivera. En el de Orozco, Hernán -- Cortés parte en dos a un indígena que por la posición de los el mentos se ve mucho más chico que Cortés, junto a su pierna iz-- quierda se encuentra el cuerpo de un hombre de espalda y boca a bajo que no tiene piernas, es decir, ha sido mutilado por el -- conquistador. Tras sus piernas ha dejado sangre, pero no es una sangre que cause terror, ni asco. La espada que porta en la ma-- no derecha no está llena de sangre, sólo el puño. Por sobre su cabeza llega volando el ángel de victoria y le da un beso en la frente. Los dos vestidos de color gris mtálico con tonos azules.

Hernán Cortés más que parecer un a bestia o un desalmado, - parece ser un superhombre, un tanto robotizado que solamente es un enviado, un embajador que augura el futuro metalizado.

Orozco no lo justifica, pero tampoco actúa apasionadamente, razona, no lo condena, solamente acepta que es él el que se llevó la victoria. No lo quiere y no lo odia. No se olvida tampoco de la suerte de los indios. Porque Orozco se sabe español (Ibero, romano, fenicio, godo, etc.), se sabe indígena. Se sabe hijo de Cortés y de la Malintzin.

No se olvida de la sangre roja o naranja. Rojo opaco, el -- rojo de los tonos secundarios. En este mural aparece el verde seco, el amarillo y el café, siempre opacos, mate pero no monótonos. En general éstos son los colores de la mayoría de sus obras, los que una vez que forman figuras toman fuerza, energía y movimiento. Pero ésto es singularmente aplicable al rojo. El fuego - de Orozco es hermoso porque es rebeldía y violencia sin ser agresión. (Ver figura 29)

La comunicación ideológica queda de manifiesto en la obra - de Orozco en tanto que podemos afirmar que logra despertar diferentes sentimientos a los receptores, dependiendo del marco de referencia del receptor: si hay afinidad se produce una empatía.

Una obra de arte es verdaderamente un vehículo de comunicac--ción o para ser más técnicos diremos un canal de comunicación en cuanto es capaz de emitir diferentes niveles de información (diferentes mensajes), o lo que es lo mismo, habla a todos los hombres aunque no a todos les diga lo mismo.

El hecho es que el canal comunicativo (mural) cumple su función asignada y es capaz de transportar un mensaje (cualesquiera que sea) a los receptores.

El emisor (Orozco) tiene obviamente una intención comunicativa que como ya dijimos no puede ser ajena a una ideología intrínseca, formada por su entorno, alimentada por su momento histórico.

Esta intención comunicativa la emite por medio de su canal de comunicación, que en este caso es la obra mural.

Los receptores que son quienes admiran la obra, no siempre reciben el mensaje con la idea que el autor quiso comunicar, pero lo reciben y esto basta para afirmar que el arte es comunicación. La retroalimentación reside en la polémica, el comentario y en el remover la ideología subyacente del receptor.

La ideología manifiesta de Orozco en sus murales se identifica mejor con la ideología proletaria, y aunque el mensaje no sea recibido así, esta cumple su función. No es fácil captar -- para todos, pero se debe recordar que Orozco es expresionista -- y esta corriente artística establece canales de comunicación -- más sencillos de decodificar.

El arte siempre comunica en tanto es arte, pero sus niveles de información pueden ser claros o difusos como en el caso del arte moderno o del surrealismo.

La obra mural de José Clemente Orozco es altamente comunicativa, aunque la intencionalidad del mensaje se 'distorsione' por medio de la apreciación del receptor.

El carácter ideológico que Orozco intenta plasmar en su obra puede decodificarse siempre, aún cuando el receptor sea libre de dar la interpretación que quiera al mural que observe.

Conclusiones

La obra mural de José Clemente Orozco es un vehículo de comunicación entre el artista y los individuos que la reciben. La creación de este pintor, en tanto obra de arte, es un hecho social y pertenece como todas las artes, a la filosofía, la moral, la religión, la ciencia, la conciencia jurídica y política y a las formas de conciencia social.

En la conciencia social se refleja la existencia social y, en general, la realidad objetiva. La pintura de José Clemente Orozco es por ello, una forma de reflejo de la sociedad.

Una obra de arte al ser reflejo es conocimiento porque es una forma de apropiación de la realidad. Según Marx y Lenin el reflejo, con respecto a la realidad reflejada, no es pasivo sino activo.

Por un reflejo no se debe entender que la vida, realidad, se reproduzca como en un espejo de madera fría e indiferente. El creador, al plasmar la vida toma determinada actitud ante ella, es decir, cada obra tiene en sí un juicio sobre la vida. Éste se manifiesta de una forma u otra, implícita o explícitamente, por ejemplo en el hecho de no solamente tomar una parte de la realidad -- cualquiera para reflejarla en su obra, sino escoger sólo un hecho o un fenómeno determinado. Aquello que el autor selecciona le parece importante o interesante y al hacer esta consideración se está juzgando.

Por eso todo lo plasmado en la obra de Orozco no es indiferente a la realidad sino que expresa siempre, en alguna forma, la actitud del pintor hacia la vida, su juicio sobre ella.

De ésto surge la significación social del arte como forma de conciencia social, el arte está inseparablemente unido a la sociedad. La pintura no existe fuera de la sociedad y no puede romper su relación con ella.

En una sociedad dividida en clases antagónicas, el reflejo de la vida que otorga la pintura lleva consigo el distintivo de las ideas e intereses de clase de su creador; por eso se puede afirmar que la obra de Orozco participa, a su manera, en la lucha de clases, que es una lucha ideológica.

La participación del pintor o del artista, en general no es siempre consciente, abierta y directa y a veces hasta es totalmente escondida, pero ello no quiere decir que no exista.

En el caso de Orozco, la participación con las ideas de la transformación social es directa y consciente. A fin de cuentas la pintura no es socialmente indiferente, es decir, es tendenciosa, en el buen sentido de la palabra. La "tendenciosidad" de la pintura puede ser, como ya dijimos, abierta o velada, consciente o inconsciente. La de José Clemente Orozco es abierta, consciente y progresista, por ello afirmamos que se trata de pintura comprometida y más aún, como expresa intereses del proletariado revolucionario e ideas políticas de vanguardia, se podría calificar de partidista. Esta conclusión reafirma lo planteado en la hipótesis de la investigación.

La pintura como arte es una de las formas de apropiación de la realidad. El hombre se vale de sus características para

relacionarse con el mundo y enseñorearse de él. Percibe el mundo, lo somete a un examen racional, adopta frente a él actitudes emocionales, obra, fabrica y se hace dueño de la naturaleza. Frente a esta apropiación práctica del mundo, el hombre adopta una postura estética cuando valora y juzga la naturaleza en --- cuanto a su belleza. La actitud estética hacia la realidad no - se manifiesta sólo en las vivencias, sino también en la actitud creadora del hombre.

Con la percepción de una obra de arte participamos en una apropiación estética y si deseamos y podemos entender la intención artística del autor entonces podremos saber las significaciones ocultas de la obra, y no sólo las que son perceptibles - fácilmente. Y aquello que nos comunique será nuevo para nuestra vida social e individual y las relaciones y valores humanos. - El arte humaniza al hombre porque crea contacto con el mundo.

La obra de José Clemente Orozco, como arte pictórico que - es, ensancha nuestra experiencia vital, enriquece nuestra cultura sensorial, sentimental e intelectual, nos ayuda a formar nuestra propia idea de la sociedad de su tiempo, a entender la situación del mexicano del posrevolucionario, a captar la esencia y el sentido de distintos aspectos y manifestaciones de la vida y; eventualmente, influye en nuestro comportamiento. Por lo anterior, los murales de Orozco, como todo arte, no es algo de lo que podamos prescindir, algo inútil; es una necesidad humana.

El arte comunica la apropiación estética por medio de representaciones sensibles, éstas poseen la facultad de conducir a conclusiones sobre el hombre y el mundo.

Finalmente no es ocioso decir que toda la obra de Orozco es un paquete de mensajes. Un conjunto de conceptos, ideas, nociones y representaciones, es decir, un paquete ideológico. -- Por eso los murales, en tanto ideología, son un reflejo de la existencia social y expresan y defienden los intereses de las clases en lucha. De ahí que no se pueda negar la tendencia del arte, y toda concepción acerca de que el arte es indiferente a la ideología y a los valores fundamentales de la sociedad es in fundada.

Bibliografía

- ARANGUREN, José Luis. La comunicación humana. Madrid: Mc Graw Hill, Ediciones Guadarrama. 1967. 252 p. (Biblioteca para el hombre actual, S.N.).
- ARUNDEL, Honor. La libertad en el arte. Trad. de Ángel González Vega. México: Grijalbo, 1967. 159 p. (Colección 70).
- ARVON, Henri. La estética marxista. Trad. de Martha Rojman. - Buenos Aires: Amorrortu, 1972. 199 p.
- BARREIRO, Juan José. Arte y sociedad. México: ANUIES-Edicol, - 1977. 73 p.
- BERGER, René. Arte y comunicación. México: Gustavo Gili, 1976. 96 p. (Colección Punto y Línea, S.N.).
- Biblioteca Salvat de Grandes Temas. La pintura en el siglo XX. Barcelona: Salvat Editores, 1973. 215 p.
- BOREV, Yuri. Estética. Moscú: Progreso, 1981. 200 p.
- BROM, Juan. Esbozo de historia universal. México: Grijalbo, -- 1973. 273 p.

- CARRERA, Francisco J. ¿Qué es la pintura?. México: Libros de México, 1986. 162 p.
- CANADAY, John. Cómo apreciar la pintura. Trad. de Alfonso Rubio et al. Adaptación para el sistema de preparatoria abierta. México: Tecnológico de Monterrey, 1980. 372 p. (Cuadernos de arte, S.N.).
- CÁRDENAS, Noriega, J. José Vasconcelos, 1882-1982, educador político y profeta. México: Oceano, 1982. 284 p.
- CARDOZA y Aragón, Luis y Jean Charlot. José Clemente Orozco. - El artista en Nueva York. México: Siglo XXI, 1971. - 185 p.
- CARDOZA y Aragón, Luis. La pintura de la Revolución Mexicana. México: Herrero, 1971. 300 p.
- CARDOZA y Aragón, Luis. Orozco. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. 365 p. (Breviarios).
- CARDOZA y Aragón, Luis, et al. Orozco; una relectura. México: UNAM, 1983. 365 p.
- CARRILLO A., Rafael. Pintura mural en México. México: Panorama Editorial, 1983. 155 p.

- CARRILLO A., Rafael. J.C. Orozco; pintor de la Revolución -- Mexicana. México: CREA, 1987. 29 p. (Serie Juventud Democrática, 19).
- CASANOVA Álvarez, Francisco. México; economía, sociedad y política. Tomo I y II. Compilado por... México: UNAM, 1985. 414 p.
- CASTILLO, Heberto. Historia de la Revolución Mexicana. México: Posada, 1977. 158 p.
- Centro de Estudios Históricos. Historia General de México. - Tomo II. México: Colegio de México, 1981. p.737-1585.
- CÓRDOVA, Arnaldo. La ideología de la Revolución Mexicana. México: Era, 1977. 160 p.
- DALLAL, Alberto. Periodismo y literatura. México: UNAM, 1985. 200 p.
- DEL CONDE, Teresa. J.C. Orozco. Antología crítica. México: -- UNAM, 1983. 158 p.
- DEL CONDE, Teresa. Textos de Orozco. Selección y notas de ... Advertencia de Justino Fernández. México: UNAM, 1983. 183 p.

- DEL RÍO, Eduardo. La revolucioncita mexicana. México: Posada, 1982. 191 p.
- DUVGNAUD, Jean. Sociología del arte. Barcelona: Península, --- 1969. 149 p.
- EDER, Rita y Laurer Mirko. Teoría social del arte. Bibliografía comentada. México: UNAM, 1986. 322 p.
- FERMER, Jean Louis. La forma y el sentido: elementos para una sociología del arte. Trad. Mercedes C. Rivero. Caracas: Monte Ávila, 1975. 198 p.
- FISCHER, Ernest. La necesidad del arte. Trad. de J. Solé Tura. Barcelona: Península, 1985. 271 p.
- FREEDMAN, Alfred M., et al. Compendio de psiquiatría. Barcelona: Salvat Editores, 1979. 919 p.
- GILLY, Adolfo. La revolución interrumpida. México: Ediciones - El Caballito, 1979. 410 p.
- GILLY, Adolfo, et al. Interpretaciones de la Revolución Mexicana. México: UNAM-Nueva Imagen, 1981. 150 p.
- GODET, Jaime. Antología sobre la comunicación humana. México: - UNAM, 1976. 275 p. (Lecturas Universitarias, 25).

GOODMAN, Nelson. Los lenguajes del arte. Barcelona: Seix Barral, 1976. 279 p. (Biblioteca Breve, 376).

HADJINICOLAOU, Nicos. Historia del arte y lucha de clases. México: Siglo XXI, 1974. 231 p.

HOSAK, L., et al. Fundamentos teóricos de la historia. México: Juan Pablos Editor, 1973. 110 p.

INBA-SEP. José Clemente Orozco 1883-1949. México D.F. septiem--bre-noviembre, 1979. [24 p.] (Folleto).

Laboratorios O F. Frida Khalo (1907-1954). V. III, [México] : 8 p. (Enfermos famosos, 4).

Laboratorios Silanes. José Clemente Orozco. [México] [4 p.] (Protagonistas del arte mexicano, 2).

LACOUTURA, Jean Simone. Pequeña enciclopedia política. Tomo I y II. México: Grijalbo, 1973. 395 p. (Colección 70).

MANCISIDOR, José. Historia de la Revolución Mexicana. México: Editores Mexicanos Unidos, 1977. 367 p.

M.D.D. Resumen gráfico de la historia del arte. México: Gustavo Gili, 1985. 192 p.

- MÉRIDA, Carlos. Escritos sobre arte; el muralismo. Selección - de textos y cronología de Xavier Guzmán, et al. México: INBA, 1987. 202 p.
- MILLAN, María del Carmen. Literatura Mexicana. México: Esfinge, 1980. 340 p.
- MONNIER, G. Historia de la pintura. México: Diamon, 1980 80 p.
- MONSIVAIS, Carlos. Amor perdido. México: Era, 1979. 340 p.
- Museo Nacional de Arte. Sainete, drama y barbarie: caricaturas y grotescos de José Clemente Orozco 1883-1983. [México], [1983] 107 p.
- OROZCO, José Clemente. Autobiografía. México: SEP-Era, 1971. 121 p.
- OROZCO, José Clemente. Cartas a Margarita. Memorias-testimo---nios de Margarita Valladares de Orozco. México: Era, -- 1987. 362 p.
- OROZCO, José Clemente. Iconografía personal. Entrevistas de -- Cristina Pacheco. México: Fondo de Cultura Económica, - 1983. 91 p.
- PAZ, Octavio. El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cul tura Económica, 1986. 191 p.

- PRI Comité Ejecutivo Nacional. Frida Khalo. Tradición de la --
cultura, Nacionalismo Cultural. México, 1988 93 p.
- PRI Comité Ejecutivo Nacional. Diego Rivera. Tradición de la -
cultura, Nacionalismo Cultural. México. 1987. 59 p.
- POGOLOTTI, Marcelo. El camino del arte. La Habana: Consejo ---
Nacional de Cultura, 1962 133 p.
- RAMÍREZ, Santiago. El mexicano, psicología de sus motivaciones.
México: Grijalbo, 1979. 192 p.
- RAMOS, Samuel. Diego Rivera. México: UNAM, 1986. 49 p.
- RAMOS, Samuel. Estudios de estética. Filosofía de la vida ar--
tística, en Obras Completas III. Prólogo de Raúl Cardiel
Reyes. México: UNAM, 1977. 328 p. (Nueva Bibliote-
ca Mexicana).
- READ, Sir Herbert. Arte y sociedad. Vers. Manuel Carbonel.
Barcelona: Península, 1970. 215 p.
- READ, Sir Herbert. Imagen e idea. México: Fondo de Cultura
Económica, 1980. 245 p. (Breviarios, 127).

REED M., Alma. Orozco. Trad. de Jesús Amaya Topete. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. 349 p.

REED M., Alma. The mexican muralist. New York: Crown Publishers, 1960 192 p.

RIVERA, Diego. Arte y política. Selección, prólogo, notas y -- datos bibliográficos por Raquel Tibol. México: Grijalbo, [1986]. 469 p. (Enlace S.N.).

RIVERA, Diego. Textos de arte. Reunidos por Xavier Moyssén. --- México: UNAM, 1986. 430 p.

RUSSOLO, Franco. Cinco grandes de la pintura mexicana: José - María Velasco, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo. Dirigido por ... México: PROMEXA, 1980. 143 p. (Los Grandes Maestros de la Pintura Universal, 12).

SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. México: Era, 1980. 292 p.

SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo. Textos de estética y teoría del arte. Compilado por ... México: UNAM, 1978. 492 p.

SEP. Siqueiros. México, 1974. 158 p. (SEP SETENTAS, S.N.).

SEP. José Clemente Orozco. Organización y prólogo de Raquel Tíbol. México: Red Nacional de Publicaciones, 1983.
336 p. (Cuadernos).

TAINÉ, Hipólito. La naturaleza de la obra de arte. Trad. de G. Castillejos. México: Grijalbo, 1969 152 p. (Colección 70, 54).

TIBOL, Raquel. José Clemente Orozco, una vida para el arte. México: SEP, 1984 198 p.

TIBOL, Raquel. Siqueiros, vida y obra. México: DDF, 1973.
189 p. (Colección Metropolitana, 28).

TIBOL, Raquel. Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. 128 p. (Testimonios del Fondo).

UPJOHN M., Everard. Historia mundial del arte. El arte de nuestra época. Barcelona: Diamond, 1980. 219 p.

UPJOHN M., Everard et al Historia mundial del arte. Grecia, Roma, Mediterráneo Occidental. Barcelona: Diamond, 1972.
221 p.

UPJOHN M., Everard, et al. Historia mundial del arte. Prehistoria y pueblos orientales. Barcelona: Diamond, 1972.
227 p.

ZIS, Avner. Fundamentos de la estética marxista. Trad. de Editorial Progreso. Moscú: Raduga, 1982 269 p.

Hemerografía

MATADAMAS, Ma. Elena, "Revelación: Orozco firmó caricaturas - como 'Picasso' ", en El Universal y la Cultura, sección de El Universal, dir. gral. Juan Francisco EALY ORTIZ. (México, D.F. 11 de enero de 1989), pp. 1 y 4.

PAZ, Octavio, "Ocultación y descubrimiento de Orozco", en RM Revista Médica, dir. Hugo SOTO CROTA, vol. XVI, núm. 10 México, 1987, pp. 2-68 .

PAZ, Octavio, "Ocultación y descubrimiento de Orozco", en -- Vuelta, núm. 119 (México, octubre de 1986), pp. 16-28

PERUJANO, Francisca, "Páginas bibliográficas", en "Sábado", - suplemento de Uno más uno, semanal, dir. gral. Manuel - BECERRA ACOSTA, núm. 569 (México, D.F., sábado 27 de agosto de 1988), pp. 1-2.

RAMOS, Raymundo, "Yo soy ese", en "Sábado", suplemento de Uno más uno, semanal, dir. gral. Manuel BECERRA ACOSTA. (México D.F., sábado 25 de junio de 1988), p.9.

REY, Esteban y Marisa V. de BONO, "Orozco, el hombre en llamas", en RM Revista Médica, dir. gral. Hugo SOTO CROTA, vol. XVI, núm. 10. México, 1987. pp. 72-170.

TARANCERA, Alfonso, "Muere Diego Rivera", en El Universal y la Cultura, sección de El Universal, dir. gral. Juan Francisco EALY ORTIZ. (México, D.F., jueves 21 de julio de 1988), pp. 1-4.

TIBOL, Raquel, "¡Apareció la serpiente! Diego Rivera y los -- Rosacruces", en Proceso. Semanario de información y análisis, dir. gral. Julio SCHERER GARCÍA, núm. 701 (México, 9 de abril de 1990), pp. 50, 52 y 53.

TIBOL, Raquel, "El humanismo pictórico de Siqueiros", en Proceso. Semanario de información y análisis, dir. gral. - Julio SCHERER GARCÍA, núm. 465 (México, 30 de septiem--bre de 1985), pp. 60-62 .

APENDICE

FIGURA 1



Batalla de los arqueros. Morella (España)



Friso de los animales y los cazadores. Abacete (España)

FIGURA 2



Cabezas de toro. Lascaux (Francia)



Friso de los animales. Lascaux

FIGURA 3



Bisonte. Altamira (España)



Caballo. Lascaux

FIGURA 4



Templo de las Mariposas. Teotihuacan, Estado de México.

(Detalle)

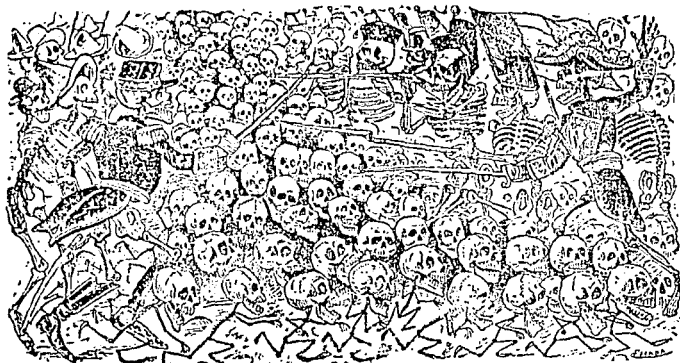
FIGURA 5



Pintura mural del exconvento de Ixmiquilpan, Hidalgo. Siglo XVI (Detalle)



"La calavera Catrina". Posada. 1913



"La revuelta" . Posada. 1913

FIGURA 7



"La maestra rural" , 1923 Fresco Secretaría de Educación Pública



"Sueño de una tarde dominical en la Alameda" (Detalle),
fresco (1947). Hotel del Prado, México.

FIGURA 9



"La creación", 1922 (Detalle) lado derecho, Anfiteatro Bolívar.

FIGURA 10



"Los mineros". Fresco. Secretaría de Educación Pública.

FIGURA 11



"El líder". 1926, fresco. Chapingo.



"Los explotadores del hombre", fresco. Chapingo.



"Emiliano Zapata", 1930, fresco. Palacio de Cortés, Cuernavaca, Morelos.

FIGURA 13



"Trabajadores del mundo unidos", 1933. New Worker's School.
Nueva York.



"El proceso al fascismo: el dictador", (Detalle). 1939.

Sindicato de los electricistas, Ciudad de México.



"La nueva democracia. 1944-45. Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.



"El eco del llanto". 1937. Duco sobre masonite. Museo de Arte Moderno, Nueva York.



"La revolución contra la dictadura porfiriana", (Detalle).
Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.



"Nuestra imagen actual". 1947. Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México.

FIGURA 19



"La marcha de la humanidad". Cuernavaca, Morelos.

FIGURA 10

PERIÓDICOS LIBROS

J. G. POSADA

TALLER
DE
SABADO

José Guadalupe Posada



FIGURA 21



Van Gogh

FIGURA 22



"Hidalgo", fresco, (Detalle). Palacio de gobierno, Guadalajara, Jalisco. 1937

FIGURA 23



"Hidalgo", fresco. (Detalle). Palacio de gobierno, Manzanillo,
Jalisco. 1937.



"El hombre", fresco, (Detalle). 1938-39. Cúpula del Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco.



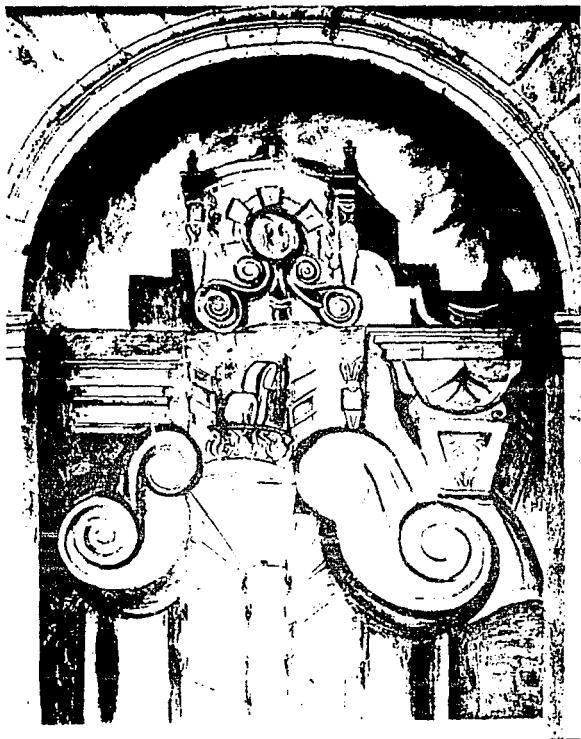
"Cortés y la Malinche". Escuela Nacional Preparatoria,
Ciudad de México.



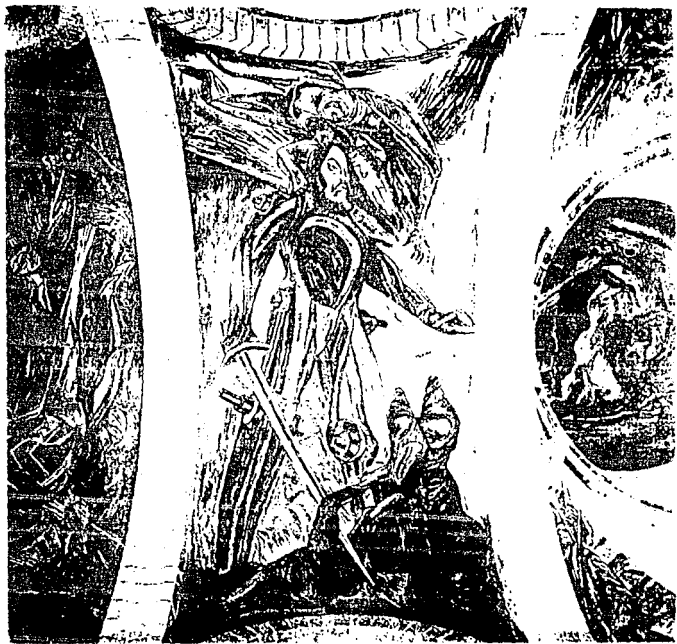
"La 'rinchera". Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.



FIGURA 28



"Lo barroco", 1931-39. Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco.



"Cortés", 1938-39. Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco.